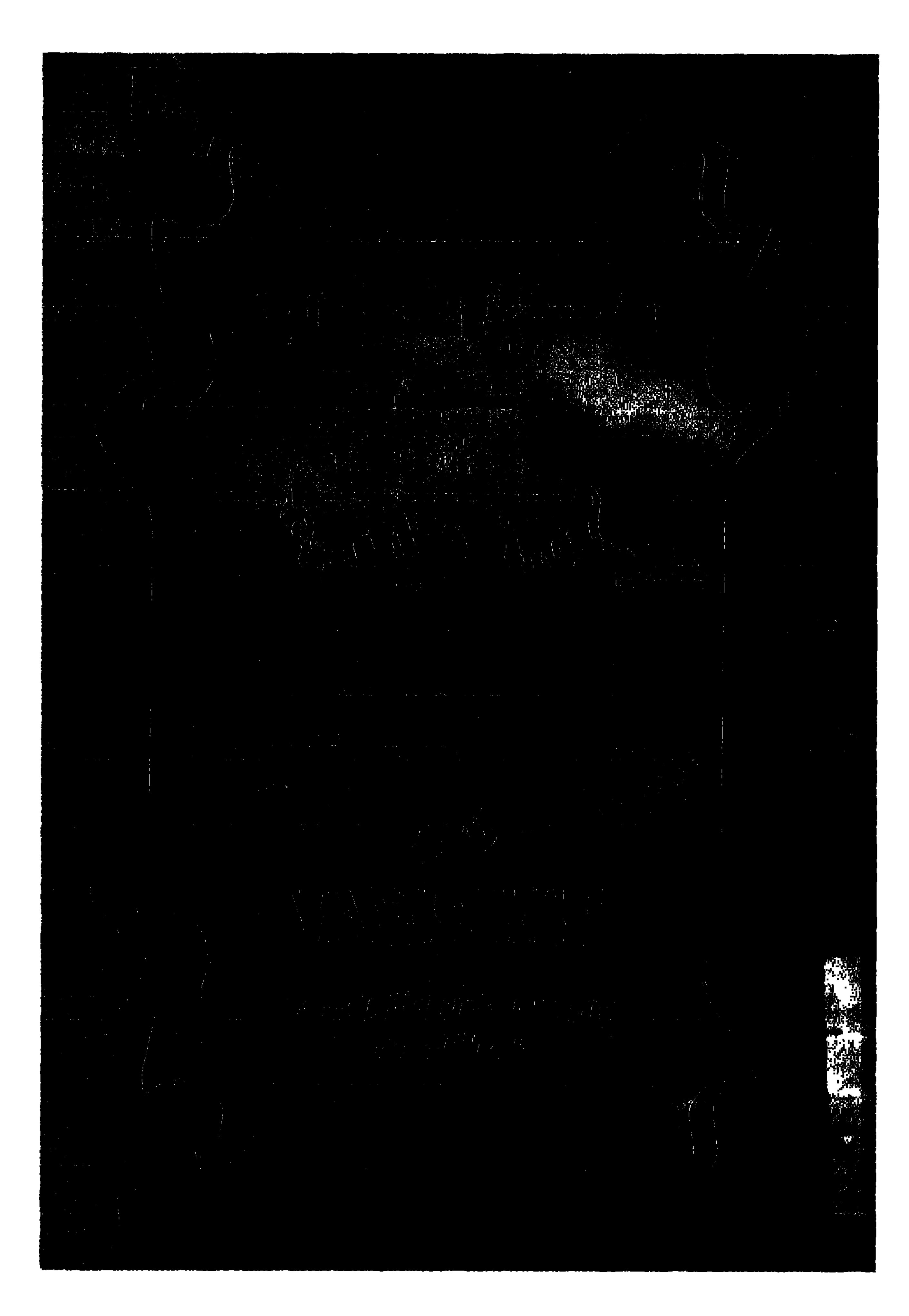


المقدمـــة

تأخذ الخبرة سمة الاستمرارية بشكل متصل لا يعرف التوقف نتيجـــة للتفاعل بين الكائن الحى والبيئة التى يوجد فيها ، والكائن الحى لا يوجد فـى بيئة سهلة لينة ، ولكن يوجد فى بيئة صعبة غير مواتية ، مليئـة بـالعوائق والمشكلات والخبرة لا توجد مكتملة ، بل بالعكس تبدأ ناقصة ، لأن الأشياء تضعها دائما فى موضع الاختبار .

يتفرد الإنسان بمقدرته على الاحتفاظ فى ذاكرته ، بما يقـع لـه مـن خبرات ، وقدرته على نقلها إلى الآخرين . وكل جيل يأخذ من الجيل السابق الخبرات التى اكتسبها ، ويورثها إلى الجيل التالى بعد إضافة الخبرات التـى اكتسبها وهلم جرا . بهذه الطريقة تمكنت الإنسانية مـن تأسـيس حضـارة وتحقيق التقدم .

حققت الإنسانية – كما يذهب ديوى – تقدما تكنولوجياً فـــى العصـــر الحاضر ، لم تتوصل إليه الأجيال السابقة . مما ترتب عليـه ضـرورة ألا يبحث المفكرون " عن أسباب الأعمال خارج نطاق التجربة ، فإن ذلك غـير ممكن اليوم ، وينبغى رفض كل الأفكار التى تتعالى على الطبيعة ، فى هـذا العصر المتقدم ، والاتجاه بالكلية إلى الخبرة " (١) .

والخبرة الجمالية – عند ديوى – لا تختلف عن أى خبرة أخرى فـــى حياتنا اليومية ، والاختلاف بينهما يعد اختلافا كميا ، يتمثل فى درجة الدقـة والنظام " فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل أحـداث الطابع الجمالى لأى خبرة وهما فى الخبرة الجمالية أوضح مـن أى خـبرة أخرى " (٢) .

يرفض – ديوى – الثنائية لعدم وجودها فى الواقع . لذا يذهب إلى اندماج كل ما هو جمالى داخل الطبيعة . ويرفض الفصل بين الخبرة عند المبدع والمتذوق وذهب إلى أنها واحدة فى النوع .

ولما كان الفن يشير إلى فعل الإنتاج ، والجمالى يشير إلى فعل الإدراك والتذوق ، فالملاحظ فى اللغة الإنجليزية – كما يذهب ديوى – أنه ليس لدينا لفظ يمكننا أن نجمع بطريقة لا تؤدى إلى الإلتباس أو الغموض بين ما يعنيه لفظ " فنى " وما يعنيه لفظ " جمالى " . وقد ترتب على ذلك أنه فى بعض الأحيان تم فصل الظاهرة الفنية عن الظاهرة الجمالية ، فأصبح ينظر إلى الفن على أنه شىء مفروض من الخارج على المادة الجمالية ، فى حين ساد الزعم فى أحيان أخرى ، أنه إذا كان الفن عملية إبداع ، فإن الإدراك والتذوق أمران لا صلة لهما إطلاقا بالفعل الإبداعى (٣) .

وينقسم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة :

الفصل الأول :الخبرة الجمالية خبرة إنسانية .

الفصل الثانى :جذور الخبرة الجمالية .

الفصل الثالث:لم النظرة المثالية للخبرة ؟

الفصل الرابع:الطابع الجمالى للخبرة .

الفصل الأول

الخبرة الجمالية خبرة إنسانية

إن العمل الفنى الحقيقى هو ذلك العمل الذى يتم فى نطاق الخبرة الإنسانية . ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نفصل الإنتاج الفنى عن الخبرة الحية التى يمارسها الإنسان . ولكننا نجد منتجات فنية تتمتع بمكانة متفردة ، وكأنها تمت بشكل منفصل عن الظروف الإنسانية التى ساهمت فى وجودها . ولذا نجد " ديوى " يؤكد على أن هناك مهمة أساسية لمن يهتم بفلسفة الفنون الجميلة وهى " أن صميم التجربة ، هى العمل على إعادة أسباب الاتصال بين صور الخبرة فى حالات تركزها ، وهى الأعمال الفنية ، وبين الأحداث والأفعال والآلام اليومية " [٤] .

هناك عوامل ساهمت فى تمجيد الفن ، بوضعه فى مكانة عالية متميزة ، وكأن الفن لا يوجد بينه وبين الحياة اليومية أية صلة أو علاقة ، حتى أننا نجد لهذه النظرية الكثير من المؤيدين . وبالتأكيد إن تلك العوامل التى كان لها دور فى فصل الفن ، لم تنشأ فى نطاق الفن لأن النظرة التاريخية للفن تؤكد على عدم وجود فصل بين الفن والواقع الذى انتج فيه . وقد يكون لهذا الموقف علاقة بالتفرقة التى سيطرت على الفكر الفلسفى ، ألا وهى التفرقة بين الروحانى والمادى . فكان دائما ينظر إلى الروحانى على أنه ذو طبيعة خاصة مفارقة متميزة ليس لها صلة بالوحل الذى تحيا فيها المادة الدنيئة الرخيصة . قد تكون تلك النظرة لها دور فى استبعاد الفن من مضمار الحياة اليومية . وإن هذه النظرة قد أدت على مر التاريخ إلى الانقسام ، مما

انعكس بالطبع على الفن . ولذا ينظر إلى الفن على أنه المفارق المنزه عن كل غرض ، الذى لا يرتبط بالواقع المادى الدنىء ، بينما كل ما يتصل بالواقع أو بحياة الجماعة فهو دنئ وبالقطع لا يتصل بالفن من قريب أو بعيد ، حتى أننا اليوم ننظر إلى ما تم إنتاجه من آلاف السنين من أدوات منزلية ، وأقواس ، وسجاجيد ، وأوانى ، على أنها قيمة فنية متميزة ونحتفظ بها فى مكانة متميزة فى متاحفنا الفنية . كل هذه الأشياء لم تكن منفصلة عن الحياة اليومية التى نشأت فيها " ومثل هذه الموضوعات كانت متداخلة فى صميم الحياة الاجتماعية ولم تكن موضوعه على حده فى مكان منعزل " (٥) .

وتأكيدا على اندماج الفن فى الحياة الاجتماعية ، نجد أن فن المسرح – من رقص وتمثيل صامت – لم يزدهر إلا من خلال ارتباطه بالطقوس والاحتفالات الدينية ، كذلك التصوير والنحت والموسيقى ، والغناء ، ارتبطت بهدف اجتماعى . حتى أن ممارسة الرياضة البدنية لتوطيد دعائم اجتماعية ، فكانت أداة تعليمية ، وأحياء لذكرى الأجداد ، وشحذ روح العزة فى النفوس . ولذا لم يكن غريبا ، فى ظل هذا ، أن يتبنى اليونانيون من أهل أثينا وجهة النظر التى تذهب إلى أن الفن فعل من أفعال التقليد أو المحاكاة . وهذا الموقف يعنى أن هناك ارتباطا وثيقا بين الفنون الجميلة والحياة اليومية . صحيح أن هناك كثيراً من الاعتراضات على هذا التصور للفن ، ولكن انتشار هذه النظرية ليعد دليلا حاسما على التداخل بين الفن والحياة الاجتماعية . ومن المؤكد أن هذه الفكرة لم يكن يقدر لها هذا الانتشار ، لو أن الفن كان منعزلا عن اهتمامات الحياة اليومية " وفى الواقع لم يكن هذا المذهب يعنى أن الفن هو صورة طبق الأصل من الموضوعات

وإنما كان يعنى أن الفن يعكس الانفعالات والأفكـــار المرتبطـــة بالأنظمـــة الرئيسية للحياة الاجتماعية " (٦) .

وهكذا نجد أن للبعد الاجتماعى عند ديوى مكانة متميزة ومتفردة ، مما حدا بالكثيرين ممن تناولوا فكرة ، على إلصاق صفة الفيلسوف الاجتمـــاعى بفلسفته ولاسيما فيما يتعلق بمؤلفه "الفن خبرة" "يبدو ديوى فى مؤلفه "الفـــن خبرة على أنه فيلسوف اجتماعى من طراز فريد " (٧) .

وفى هذا الإطار نجد من يذهب إلى أن مؤلف ديوى الفن خبرة " يعـــد دليلا على التجريبية الواقعية الاجتماعية "(٨) .

وعلى ذلك نجد أن تلك النظرة الانعزالية للفن لها أسبابها التاريخيـــة . ومتاحفنا التى تحتوى على آثارنا الفنية ، إذا ألقينا عليها نظرة ، نجد فيـــها الأسباب التى أدت إلى هذا الموقف الانعزالى للفن . ونجد هذا واضحـا ، إذا رجعنا إلى المتاحف وصالات العرض فـــى الأنظمـــة الحديثـــة . فمعظـــم المتاحف الأوربية فى جانب منها مرتبط بظهور القومية والمد الاستعمارى . فنجد كل عاصمة أوربية لديها الحرص على وجود متحف خاص بها ، وهذا المتحف يرتبط جانب منه بالماضى الفنى العظيم ، والجانب الآخر لعـــرض ما تم الاستيلاء عليه من غنائم عند غزوهم للشعوب الأخرى . وخير مثـــال على ذلك الأسلاب الموجودة فى متحف اللوفر بفرنسا الخاصة بنـــابليون . وهكذا يؤكد على وجود علاقة بين النظرة الانعزالية للفن فى العصر الحديث ، وظهور القومية والمد الاستعمارى . وهذا يعنى أن انعـــزال الفـــن فـــى عصرنا الحديث ، لا يعنى أن هذا من طبيعة الفن ، بل إن هذا الموقف لـــه أسبابه التى لم تكن موجودة فى العصور التى تم فيها إنتاج الآثار الفنية التى

نعزلها فى متاحفنا . وفى الواقع لا نستطيع أن نؤيد ما يذهب إليه البعض من وجود شئ من أجل الشىء ذاته ، بل إن الإنسان دائما كما تؤكد مواقفه التاريخية لم يتجه لإنتاج شئ إلا من خلال صلته بحياته العملية . ولـذا لا نتفق مع الكاتب الفرنسى جوتييه Th.Gautier الذى أقام تعارضا بين الجمال والمنفعة ، حين كتب يقول " ليس من جميل حقا ، اللهم إلا ماخلا تماما من كل غرض ، أعنى ما لا يصلح لشىء .. وإذن فإن كل ما هو نافع لابد بالضرورة من أن يكون دميما [٩].

ولذا لا نتفق مع النظرة التى تذهب إلى أن الفن من أجل الفن ذاته ، وأن المواقف التى تذهب عكس ذلك ، إنما تدنس الفن ذو الطبيعة الخاصة المتجاوزة للوحل الذى نحيا فيه من الواقع ، وأن الفنان إنسان ملهم ، ذو طبية مختلفة ، ولا ينبغى الحط من شأن ما ينتجه ، بأن يستعمله الرعاع ، ولذا يجب عزل الفن حفاظا على قدسيته . فكل ما هو من إنتاج الإنسان فهو إنسانى ، بمعنى أنه وسيله لتحقيق غرض ما ، وأنه من إنتاج الإنسان بمعناه الواقعى ، ليس الإنسان الفنان الذى يذهب البعض على أنه متصل بقوة عليا ، وأن تلك القوة هى المسئولة عما يتم من إنتاجه الفنى وذلك بالطبع مقدمة لإضفاء القدسية على الأعمال الفنية ، وبالتالى فصلها عن الواقع الذى نحيا فى نطاقه " إن إقامة حاجز بين الفنون النافعة والفنون الجميلة ، يؤدى حتما إلى غموض وتخبط فى فهم العمل الفنى [١٠].

ومما ساعد على عزل الفن ووجود المتاحف ظهور الرأسمالية ، وتمكنها من المجتمعات الأوربية . وبالقطع اختلفت الرأسمالية عن الإقطاع فى وسائل الإنتاج ، وأفرزت فئة من الأثرياء ، فوجدت تلك الفئة أن هناك حاجة ملحة لامتلاك الأعمال الفنية النادرة والاحتفاظ بها . وهذا يعنى لـدى

الرأسمالى تفوقا ثقافيا ، باقتنائه مثل هذه المنتجات الفنية يوازى تفوقه فـــى الميدان المالى المتمثل فى الأسهم والأوراق المالية . وحتى يشعر الرأسمالى بتفوقه وتميزه ، يقوم باقتناء المنتجات الفنية المتميزة والاحتفاظ بها ، عندئـذ يعنى ذلك المسلك أن المنتجات الفنية تستمد قيمتها من ذاتها ولا صلة لـــها بالواقع المتغير ذو الطبيعة المادية الدنيئية . وبالتالى ساهم هذا الموقف فـــى عزل الفن ، والنظر إليه على أنه ذو قدسية خاصيـــة " وقـد كـان لنمـو الرأسمالية تأثير قوى فى وجود المتحف باعتباره المكان الطبيعى للأعمـــال الفنية ، وفى رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها فى اســتقلال عن الحياة العامة " (١١).

ولم يقف الأمر عند حد الأفراد ، فى الاهتمام بالأعمال الفنية ، بل نجد أن الشعوب حريصة ، على إظهار شغفها الثقافى ، وذلك من خلال إقامـــة المتاحف وبناء دور الأوبرا . وهذا الموقف من جانب الجماعة يؤكد عـــدم اهتمامها فقط بالأمور المادية ، وإنما لديها اهتماما أيضا بالفن ، فتنفق عليــه جزءاً من مواردها . ولكن إقامة مثل هذه الأبنية والاحتفاظ فيها بالآثار الفنية ، هى مجرد واجهة لتعكس الاهتمام الثقافى . بينمـــا يؤكـد الواقـــع علـــى الاحتفاظ بتلك الأعمال الفنية وإضفاء عليها ضرب من القدسية ، يفصلها عن الواقع ويؤدى إلى عدم مساهمتها فى تشكيل النسيج الثقافى . بينما كان العمل الفنى مرتبطا دائما بالبيئة التى تم إنتاجه فيها ، ولم يكن الفنان منعزلاً عـــن مجتمعه ، بل كان ملتصقا به ، يحاول بإنتاجه المساهمة فى تطور الواقـــع ، الذى يوجد فيه . وليس أدل على ذلك ، من أن الأعمال الفنيـــة التـــى يتـم إنتاجها يتم عرضها للبيع ، شأنها فى ذلك شأن السلع . وأدى الاهتمام بـــالفن إلى تشجيع الفنانين فى ارتباطهم بالمجتمع وحاجاته وأن هذا الإنتاج الفنـــى

يتم تسخيره للنهوض بالمجتمعات الانسانيه" إن الموضوعات التى كانت فى الماضى ذات معنى ، لما كان لها من مكانه فى حياة الجماعة ، تعمل الآن بمعزل عن ظروف نشأتها . وقد ترتب على ذلك أن هذه الموضوعات قد انفصلت أيضا عن الخبرة العامة ، وأصبحت لا تخرج عن كونها مجرد شعارات لذوق وشهادات لنوع خاص من الثقافة " (١٢).

وقلل التغير والتطور فى الأحوال الصناعية من مكانة الفنان ، وأضعف من تفاعله الإيجابى مع التيارات الأساسية داخل المجتمع . وذلك لأن الصناعة أصبحت ميكانيكية ، مما جعل دور الفنان هامشيا وتأثيره ضعيفا فى ظل الإنتاج الضخم نتيجة للتقدم فى المجال الصناعى الذى حققته الإنسانية فى الحقبة الأخيرة . ولذا أصبح اندماج الفنان فى السياق الطبيعى للخدمات الاجتماعية محدوداً ، وتأثيره أقل ، عما كان عليه فى العصور الماضية . ولذا اعتقد الفنانون أن المهمة التى تقع على عاتقهم هى أن إنتاجهم الفنى لا يخرج عن كونه وسيلة منفصلة للتعبير عن ذاتهم . وحرصا منهم على أن لا يستغل إنتاجهم لخدمات اقتصادية تعمدوا تأكيد النزعة الانفصالية بدرجة ملفتة للنظر ، قد تصل إلى حد الاستفزاز " وقد ترتب على ذلك أن أصبح للمنتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة بدرجة تفوق كل تصور " (١٣).

وهكذا نجد أن كل هذه العوامل قد ساهمت فى إيجاد تلك الهوة بين الخبرة العادية والخبرة الجمالية . وطبقا لهذا الموقف ، لم يكن أمامنا سوى الاعتراف بأن الفن متعال ، لا يوجد بينه وبين الواقع صلة نتيجة اختلاف طبيعتهما . ثم ظهرت بعض العوامل – التى أشرنا إليها – المتمثلة فى الاستحواذ على المنتجات الفنية ، بغرض عرضها على الناس أو امتلاكها

للتفاخر باقتنائها ، أن طمست لدى الناس حقيقة تلك القيم الجمالية . وامتـداداً لما سبق ، كان طبيعيا أن يصطبغ النقد الفنى بتلك الصبغة التى تنظر إلـــى العمل الفنى على أنه ذو قدسيه خاصة ، ومكانه متميزة متعالية مما ساهم فى ذلك الانفصال ، وعمق الهوة وخلق حاجزاً بين المنتجات الفنيـــة والواقـــع الحسى . ولذا تعمق لدى الناس نتيجة هذه المواقف التهليل لكل ما هو غريب وغير مألوف وكأن ربط الفن بالخبرة العادية يعد تدنيسا وتقليلاً مـــن شـــأن القيم الجمالية.

ويؤكد "ديوى" على كثرة النظريات القائمة فى الفن ومن السهولة تعديل تلك النظريات أو المزج بينها – شريطة أن يكون الإنسان من النوع الـــذى يستهويه هذا التأليف – ولكن الخلل الموجود فى النظريات المطروحـــة أن نقطة الانطلاق لديها التأكيد على النزعة الانفصالية وأن الفـــن ذو طبيعـــة روحية يؤدى هذا إلى قطع الصلة بين الفن وبين الخبرة المحسوسة . ولكـــن لا يعنى هذا أخذ موقف مضاد بأن ننكر تلك النزعة الروحية ، ونؤكد علـــى نزعة مادية وضيعة ، تقلل من قيمة الأعمال الفنية الجميلة وتهبط بها إلـــى مستوى وضيع . ولكن لابد من وضع تصور يخلع على الأعمـــال الفنيـــة الكيفيات الموجودة فى التجربة العادية . وعندما يتم وضع الأعمال الفنية فى إطارها الإنسانى ، فإن تأثيرها يصبح أعمق وأكثر تأثيرا ، مما لـــو كتـــب للنظريات التى تذهب إلى عزل الفن أن تسود[١٤].

ولذا لا نتفق مع ما ذهب إليه د/ محمد على أبو ريان من " أن ديـــوى فى دمجه الفنون الجميلة بالفنون النافعة يؤدى إلى ضياع الفنـــون الجميلـــة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمـــال فـــى النشـــاط الإنسانى ، فليس الفن هو الواقع تماما بل هو حصيلة التقاء الفنـــان المبـــدع

بالواقع وتفاعله معه ، وليست الفنون التطبيقية مجالا للتجربة الفنية الخالصة إذ إنها تستهدف غايات نفعيه بينما تستهدف التجربة الفنية الخلق الفنى فـــى ذاته " [١٥].

ونتفق مع ما يذهب إليه د/ زكريا إبراهيم – فيما يطرحه من تساؤلات وذلك فيما يتعلق بالعلاقة بين الجمال والمنفعة " أليس للجمال منفعته ، كمـــا أن للمنفعة جمالها ؟ وبعبارة أخرى ألا يجدر بنا أن نخفف من حدة التناقض الذى اعتاد بعض الباحثين إقامته بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة ؟ بل ألســـنا نلاحظ أن الإنتاج الفنى ، عندما يكون عملا ناجحا فإنه لابد من أن يجمع فى صميم نجاحه بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة ؟ "[١٦].

الفصل الثانى

جذور الخبرة الجمالية

والحقيقة أن الفن الجميل ، إذا جعلنا بدايته فى العلاقة التى توجد بين الفن وبين الكيفيات الموجودة فى الخبرة العادية ، عندئذ نستطيع توضيح العوامل التى تساهم فى تحويل النشاط الإنسانى البسيط إلى موضوعات لها قيمة فنية ، ويتم هذا من خلال تطور طبيعى لا مجال فيه لفصل الفن عن الخبرة العادية ، وجعل الفن مقطوع الصلة بالواقع . وكأن الأعمال الفنية قد هبطت على الأرض فجأة ، أو أن الإنتاج الفنى ليس من خلق الإنسان ولكنه من خلق كائنات أخرى لا تحيا بيننا ؟ ولا ينبغى أن يكون لها وجود بيننا، مما يترتب عليه عزل الفن والتعامل معه على أنه شئ فوقى لا مثيل له ، ولا ينبغى تدنيسه بتلك التصورات التى ترى أن الفن إنتاج إنسانى وثيق الصلة بالخبرة وأن المنتجات الفنية لها صبغة عملية . ولذا نجد من يرفض مثل هذا الموقف ويعتبره محاولة للهبوط بالفن إلى مستوى السلع التى تسخر لخدمة أغراض معينه . وبصرف النظر عن مثل هذه المواقف فإننا إذا امتدحنا بعض الأعمال الفنية ، وأخذنا نتغزل فى روعتها ، وأكدنا على تفردها ، فإن هذه المواقف لن تساعدنا فى فهم هذه الأعمال ، ولن تساعدنا فى القدرة على إنتاجها . يستطيع الإنسان أن يستمتع بالأزهار ، على الرغم من عدم معرفته بالتفاعل الذى يحدث بين البذور والتربة والهواء التى تساهم فى وجود تلك الأزهار . ولكن فى الوقت نفسه لا يستطيع الإنسان أن يفهم الأزهار دون أن يدخل فى اعتباره كل هذه الأنواع المختلفة من التفاعلات ، ولا تخرج النظرية عن كونها نوعا من الفهم . وعلى ذلك نجد أن النظرية

الجمالية فى المقام الأول تركز على الكشف عن طبيعة الإنتاج الفنى وكيفية الاستمتاع به من خلال الإدراك الحسى . وهنا فى الإمكان أن نتساءل " كيف تترقى صناعتنا العادية للأشياء فتصير صورة أخرى من الصناعة تتسم بالطابع الفنى الأصيل "(١٧).

ولامتدادا لما سبق لا نستطيع تقديم إجابة على الأسئلة التى من نمط السؤال – الذى أشرنا إليه آنفا – الا من خلال البحث عن جذور الفن المتضمنة فى الخبرة العادية التى نتعامل معها ، على أنها لا تحمل صفات جمالية . وعند تمكننا من الوصول إلى الجذور الفعالة ، عندئذ يكون فى إمكاننا تتبع تطورها ، حتى نصل إلى أرقى أنواع الفن . وحتى يكون فى إمكاننا تتبع مثل هذا النمو الفنى ، يمكننا أن نتذكر بشكل سريع – المثال الذى أشرنا إليه آنفا – عن نمو النباتات وإزدهارها ، إذ مهما كان استمتاعنا بالنباتات فعلينا أن نفهم قانون السببية الذى نخضع له . والفن الجميل بصفته ليس خاضعا لمجرد الاستمتاع الفردى ، علينا أن نبدأ معه بالبذور والتربة والهواء على اعتبار أنهم المصدر الأساسى للأشياء التى نستمتع بها جماليا وإذا سلمنا بقيمة الخبرة العادية ، عندئذ نجد أنفسنا وجها لوجه مع المشكلة ، ويتغير توجهنا من إيجاد إجابة نهائية إلى كيفية مواجهة تلك المشكلة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء تساؤلين إذا كان الفن متضمنا بالقطع فى كل خبره عادية " كيف نفسر عجزه فى الغالب عن اتخاذ صورة واضحة ؟ لماذا يبدو الفن للكثيرين بضاعة مستوردة من الخارج دخيلة على صميم الخبرة ، ولم يرغب الناس فى اعتبار الموضوع الجمالى مرادفا لشيء اصطناعى ؟" (١٨).

وحتى نتمكن من الإجابة على مثل هذه الأسئلة ، ينبغى تحديد طبيعة الخبرة ، وكما هو واضح من فكر "ديوى" الذى لا يتجاوز الواقع الحسى

الملموس الرافض لما هو دون ذلك ، يذهب إلى أن الخبرة محدودة بشروط الحياة الأساسية . والملاحظة التى تستحوذ على انتباهنا هى أن الحياة مرتبطة دائما بالبيئة وهناك تفاعل بين الحياة والبيئة . وليس هناك مخلوق يحيا فقط تحت جلده لكن الأعضاء الموجودة تحت الجلد مرتبطة ارتباطا مباشرا ، مع ما هو موجود وراء إطاره الجسدى ، مما يحتم التكيف ، حتى يتسنى له الاستمرار فى الحياة . والكائن الحى لا يحيا حياة سهلة لينة ، بل بالعكس تحدق به الأخطار من كل صوب ، مع حاجته إلى تلبية احتياجاته مستعينا فى ذلك بالبيئة التى يحيا فيها . اذن مصير الكائن الحى لا نستطيع أن نفصله عن بيئته ، بل هناك تبادل بينهما أى بين الكائن الحى وبين بيئته ويتم هذا بطريقة باطنية عميقة ، لا بطريقة سطحية خارجية . إن إيماءات الكلب عندما يضل طريقه ، أو عند تناوله طعامه ، أو التقائه بصديقه الإنسان عند عودته ، كل هذا يعد تجسيدا لاندماج الحياة فى نسيج طبيعى يلف الإنسان والحيوان الذى استأنسه . وكل مطلب سواء كان متعلقا بالطعام أو الماء ، يعد هذا شاهدا على وجود خلل وعدم انسجام وإن كان وقتيا مع البيئة عندئذ يوجد حاجة للخروج إلى البيئة لسد الخلل والوصول إلى التكيف ، حتى وإن كان وقتيا ، والحياة نفسها غير مستقره ، أحيانا يعجز الكائن الحى عن إيجاد التكيف ، ولكنه سرعان ما يندمج فى الحياة ، وهذا الاندماج فى الحياة المتطورة لا يعنى أنه عودة إلى حالة سابقة لأن حالة عدم الاندماج التى اجتازها تكون قد أكسبته ثراء وخبره . وعندما تكون المسافة التى تفصل الكائن الحى وبيئته كبيره بشكل لا يمكن تجاوزها ، فى هذه الحالة يفنى الكائن الحى . ولا تستمر الحياة إلا عندما يكون الصراع لا يخرج عن كونه انتقالا إلى حالة توازن أعم بين طاقات الكائن الحى ،.

وطاقات البيئة الخارجية . ومثل هذه الوقائع البيولوجية وإن كانت حقـــائق معادة ، إلا أنها تتضمن دلالة هامة لأنها تمس جذور الظاهرة الجمالية فـــى صميم التجربة [١٩].

والعالم يحتوى على كثير من الأشياء ، التى تعتبر معادية للحياة ، بـل نجد أن العوامل التى تساهم فى استمرار الحياة ، هى ذاتها التى تؤدى إلـــى الخلل فى الحياة ، فيحدث الخلل فى علاقتها بالبيئة ومـــع كـل هـذا ، إذا استمرت الحياة كان ذلك يعنى تغلبها على العوامل المعوقة ، ونجحت فى أن جعلت تلك العوامل معضدة لحياة أمتن وأعمق قوة . وهنا نجد ما لم يكـــن متوقعا ، ذلك التكيف العضوى الذى يحدث من خلال الامتداد لا عن طريـق الانقباض . وهنا نجد بداية التوازن الذى يتم من خلال الإيقاع ، ومما لاشك فيه أن هذا التوازن لا ينشأ آليا ، بل هو يوجد كنتيجة للتوتـــر . والطبيعـــة حتى فيما هو دون الحياة ، هناك ما هو أكثر من الصيرورة والتغير وهنـــاك شكل يتحقق عند الوصول إلى حالة التوازن ، حتى وان كان هذا التـــوازن متغيرا . والتغيرات متداخلة ، ويعضد بعضها بعضا ، وطالما وجد الـترابط والمساندة فلابد من وجود استمرار فى الوجود . ولا يتم النظام من الخـــارج ، بل مصدره العلاقات الموجودة بين الطاقات بعضها البعض وذلك يعنى أن مصدره التفاعل المتسق أو المنسجم . والنظام من خلال طبيعته الإيجابيـــة يتطور ويترقى ويستحوذ على إعجابنا ولاسيما أن العـــالم يسـيطر عليـــه الاضطراب باستمرار ، ولا يقدر للكائنات الحية مواصلـــة الحيـــاة ، إلا إذا استثمرت أى نظام نجده من حولها . وفى عالمنا هذا على كل مخلوق حـــى أن يسعد بالنظام ، وإذا تقاعس الكائن الحى عـــن المشـــاركة فـــى النظـــام الموجود فى بيئته ، فإنه عندئذ لا يضمن الاستقرار اللازم لمواصلة الحيـــاة.

وحين يتم هذا فى أعقاب مرحلة تتسم بالتمزق ، فإنها تحمل بداخلها بدايــات شبه جمالية تتحقق [٢٠].

وعندما يحدث تصدع فى علاقة الإنسان بالبيئة ، ثم يستطيع تجـــاوز هذا التصدع باتحاده بالبيئة ، عندئذ يتكون لدى الإنسان مخزون يساعده فى تحقيق ما يصبو إليه . وعند وجود الانفعال يعد هذا علامة على وجود خلــل سواء أكان هذا الخلل قد وقع أو على وشك الوقوع . ورغبة الإنســان فــى الوصول إلى حالة الاتحاد تجعل الانفعال لديه منصب على الموضوعـــات، على اعتبار أنها تحمل شروط تحقيق الانسجام . وعندئــذ يحــدث اندمـــاج التفكير فى صميم الموضوعات . وما يستحوذ علــى اهتمــام الفنــان هــو الوصول إلى مرحلة الخبرة التى يتحقق عندها الاتحاد . والفنان لا يسقط من حساباته لحظات التوتر ، ولكنه يهتم بها وهذا الاهتمام ليس اهتماما بذاتها بل لما تتضمنه من إمكانيات تعضده فى الوصول بتجربته الكلية الموحدة إلـــى مرحلة الشعور الحى . ويختلف رجل العلم عن صاحب للنزعة الجماليـــة. حيث نجد أن الإنسان ذا الاهتمامات العلمية تستحوذ على تفكيره المشــكلات التى يكون فيها التوتر موجودا . صحيح أنه يسعى إلى إيجاد حل لمثل هــذه المشكلات ، ولكن ليس هذا نهاية المطاف ، بل يستحوذ على اهتمامه مشكلة أخرى مستخدما فى ذلك حلا قد سبق الوصول إليه . وهكذا دائما رجل العلم فى حركة دائبة ، وينتقل من مشكله إلى أخرى يساعده فى ذلــك الخــبرات التى توصل إليها عند حله للمشكلات السابقة . حيث إن المشـــكلات التـــى تواجه الإنسان ليس لها نهاية ، وستظل الإنسانية دائما تسعى إلى الوصـــول إلى حلول لمشاكل بعينها ، وعند الوصول إلى حل لتلك المشكلات تظـــهر مشاكل أخرى فى حاجة للوصول إلى حل لها ، وهذا يمثل قدر الإنسان الذى

لا يستطيع الفكاك منه . وعلى الرغم من أن هذا فى ظـــاهره قــد يشــكل معضلة بالنسبة للإنسان ولكنها فى الوقت نفسه يعطى للحياة قيمـــة بأهميـــة الإنسان والدور الذى يلعبه فى تحقيق التقدم ولا توجد كلمة نهائية " لأن العلم ليس له نهاية ، لأنه يؤكد دائما على الملاحظة والتجديد والاختراع . وكـــل الأبحاث معرضة للتنقيح . والكلمة الأخيرة ليست هى الأخيرة ، والاحتمـــال موجود مادام هناك علم "[٢١].

والخبرة الجمالية لاوجود لها فى عالمين ، عالم الصيرورة المحضـــة وعالم الكمال والثبات . لأنه فى عالم الصيرورة المحضة ، لن تكون هنـــالك نهاية يتحرك فى اتجاهها هذا التغير وهذا يعنى أنه تغير محض لا يعطـــى الأمل فى السيطرة على العالم والقدرة على التحكم فيه لأحداث التقدم الـــذى يسعى إليه الإنسان . بينما العالم الكامل الثابت ، لا توجد فيـــه مشـــاكل ولا يعترض الإنسان فيه أزمات وبالتالى يصبح وجود الإنسان لا معنـــى لـــه ، لعدم قدرته على المشاركة فى اتخاذ قرار، أو حتى لديه القدرة على تجـــاوز مشاكل تعترضه ، مما يعطى للحياة قيمة . لأن قيمة الإنسان فى هذا العـــالم مرتبطة دائما بما يعترض طريقه من نقص فى هذا العالم ، وســعيه الدائـــم لتجاوز هذا النقص ، مما يعطى للحياة معنى . بينما العالم المكتمل الـــذى لا يوجد فيه نقص لا مكانة فيه للإنسان . عندئذ يتبادر إلى الذهـــن ســؤال ، ما قيمة وجود الإنسان ؟ على اعتبار أن كل شئ مكتمل منذ البدايـــة ، إذن لا معنى لوجود الإنسان . صحيح أن الإنسان دائما يحلـم بـالوصول إلـــى السعادة السماوية الأبدية ، التى لا تواجهة فيها مشاكل ولا تعترضـــه أيـــة مضايقات أى يحاول الوصول إلى النرفانا. وهنا يقوم الإنســـان بمحاولـــة إسقاط لتلك السعادة الأبدية على عالمنا المتغير الذى تحاصره فيه المشـــاكل

والشدائد من كل صوب . وإن لم يكن العالم الذى نحيا فيه خليط من السعى وبلوغ الهدف أو من التفكك واستعادة الوحدة ، لاختفى الطابع الجمالى فى خبرة الإنسان . والإنسان يفقد توازنه فى البيئة المحيطة به ولكنه سرعان ما يستعيد توازنه وهكذا " لو افترضنا عالما كاملا ، لما كان فى وسعنا أن نميز فيه الصحوة من الرقاد . ولكننا أيضا لو افترضنا عالما مضطربا تملم الاضطراب لما كان فى وسعنا أن نفترض إمكان قيام أى صراع فى مثل هذا العالم بين الكائن الحى وظروف بيئته . أما فى عالم مصنوع على نمط عالمنا هذا ، فإن لحظات الإنجاز والتحقيق هى التى تدخل على التجربة فترات إيقاعية من اللذة أو الاستمتاع "(٢٢).

وفى هذا نجد تأثر جون ديوى بأستاذه "وليم جيمس " فى الاتجاه البراجماتى ، الذى يذهب إلى أن الفلسفات الاطلاقية الثابتة الجامدة التى تتجاهل مكانة الإنسان ، تذهب إلى أنه لا جديد فى العالم انطلاقا من موقفها الحتمى الرافض للاحتمالات ، بل إن العالم من وجهة نظرهم كامل وإن ما يحدث حتما كان سيحدث . وعلى هذا تحول الإنسان لديهم إلى شبح لا حول له ولا قوة " ان الحكم بالندم يصف القتل بأنه شئ قبيح شرير والحكم على شئ بأنه شرير يعنى أنه شئ ينبغى ألا يكون وأن ثمة شئ آخر ينبغى أن يكون بدلا منه " (٢٣).

وتأكيد "جيمس" على الاحتمالات يعنى أن المستقبل يكتنفه الغموض، والإنسان الكائن الوحيد الذى يحدد المستقبل ، بناء على ما يبذله أو يقدمه فى الحياة من محاولات للتغلب على ما يسيطر عليها من مشاكل واضطرابات. والكون يسيطر عليه النقص وعدم الثبات وهذا يعنى وجود خلل والإنسان يقع على عاتقه محاولة تجاوز ذلك " أن العالم واحد بقدر ما تتماسك أجزاؤه.

وأنه متعدد بقدر ما يفشل أى ارتباط محدد فى أن يدرك . وأخيرا فهو يزداد اتحادا أكثر وأكثر بالصلة والارتباط التى تواصل الطاقة البشرية فى تركيبها وإنشائها بمرور الزمن " (٢٤).

وهكذا نجد أن هناك حوارا مستمرا بين الإنسان وبين العالم الذى يحيا فيه . فالإنسان يواجه دائما مشاكل ويحاول جاهدا تجاوزها ، وما أن ينتهى من مشكلة حتى يواجه بمشكله أخرى . وهذا ما يعطى للحياة قيمة وجمال ، ويعطى الإنسان الدافع فى الاستمرار . صحيح يصبو الإنسان دائما إلى حياة بدون مشاكل ولكن هيهات أن يحدث هذا فقيمة الحياة وجمالها فى مشاكلها وقيمة السعادة الإنسانية ، فى تحقيق إنجاز وحتى الإخفاق نفسه يعطى للإنسان دافعا وتصميما على تجاوزه . فقيمة الحياة وجمالها فى تحقيق التقدم أحيانا والإخفاق أحيانا أخرى . والانسجام الباطنى لن يتم بلوغه الا إذا حدث توافق بين الإنسان والبيئة التى يحيا فيها . والوصول إلى مرحلة الانسجام يعنى إقامة علاقة مع البيئة . وهذه العلاقة بدورها تحقق ضربا جديدا من التكيف ، ولن يتم هذا بسهولة ويسر ، ولكن بمصارعة وجهد متواصل. وليس بخاف علينا أن العلاقة بين الإنسان والبيئة ليست سهله ولينه وتحقق للإنسان ما يريده ولكنها علاقة تصطبغ بالعمل والكفاح المتواصل . وعندما يصل الإنسان إلى الكمال – أو هكذا يخيل إليه – فنجده سرعان ما يجد أن هذا سراب وعليه أن يبدأ من جديد . وعند تحقيق الإنسان الانسجام فى لحظة معينة من حياته ، فعليه عدم التمادى لأن موقفه هذا يعد هروبا من العالم ويؤثر بالسلب على مقدرته فى الاستمرار فى حياة لا تعرف الركون إلى الهدوء والراحة " ولما خلال مراحل الاضطراب فإن ثمة ذاكره متأصلة

تظل قائمه وهذه الذاكرة تخترق صورة انسجام خفى يراود الإحساس بـه . حياتنا نفسها ، وهو كالإحساس بأننا مرتكزون على صخرة راسخة "[٢٥].

وفى الغالب الأعم يشعر معظمنا بأن هناك شرخا بين الحياة التى يحيونها فى الحاضر وبين ماضيهم ومستقبلهم . وعلى ذلك فإن الماضى يعد بمثابة عبء يطبق على صدورنا ، ويؤثر على الحاضر بالسلب مما يخلق إحساسا بالندم وشعورا بالإحباط بما ضيعنا من فرص ووصولنا إلى نتائج كثيرا ما راودنا الأمل فى الوصول إلى أفضل منها . وهكذا نجد أن الماضى يمثل عبئا على الحاضر ، ويعتبر مصدر إزعاج بدلا من أن يكون المصدر الأساسى الذى يتم الاعتماد عليه لتحقيق الثقة فى المضى قدما إلى الأمام . ولكن بطبيعة الإنسان لا ينكر ماضيه بل يعترف به ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل فى استطاعته أن يضع أمامه سقاطاته وتعثراته ، حتى يكون فى مقدوره تسخيرها لخدمة حاضره . والمستقبل ليس محبطا ومخيبا للآمال بل هو ملئ بالإمكانات والاحتمالات . ولكننا كثيرا ما يحدث لدينا تصدع داخلى وانقسام باطنى يكون نتيجة الخوف الذى يسيطر علينا من جراء الخوف الذى قد يحمله لنا المستقبل . وكثيرا ما يحدث لدينا تنازل للحاضر من أجل الماضى أو المستقبل واللحظات السعيدة التى يتم فيها اكتمال الخبرة على اعتبار أنها استوعبت الماضى بذكرياته والمستقبل بطموحاته لابد من أنها تتخذ عندئذ طابعا جماليا "يؤكد الفن بكل قوة على تلك اللحظات الخاصة التى يجئ فيها الماضى فيزيد من قوة الحاضر ، ويجئ فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش لما هو ماثل فى اللحظة الراهنة " [٢٦].

ويأخذنا "ديوى" إلى ما هو دون المستوى الإنسانى ويعود بنا إلى الحياة الحيوانية ، إذا كنا نريد أن نقف على المصدر الحقيقى للخبرة الجمالية . إن

الأفعال التى يقوم بها الحصان أو الكلب ، تعد رمزا يعبر عن وحدة الخبرة ، وليس بخاف علينا ، أن تلك الخبرة تأخذ لدى الإنسان طابعا متقطعا ومتجزئا وتقع المسئولية على الفكر بمعنى أن عدم وجودها لدى الحيوان جعل الخبرة وحدة متكاملة بينما وجود الفكر لدى الإنسان جعل الخبرة تأخذ طابعا جزئيا . ولتأكيد تلك النظرة حين نراقب الحيوان فى حالة يقظته ، نجده متواجدا بكل كيانه ، فى كل نشاط يقوم به أو فعل يصدر عنه . يتمثل ذلك فى حواسه المتيقظة بدرجة متساوية يتمثل ذلك فى الرشاقة التى يتميز بها الحيوان ، ولا يستطيع الإنسان أن ينافس فيها ، وذلك لامتزاج الحركة بالإحساس لدى الحيوان وافتقادها أو على الأقل ليست بمثل الدرجة لدى الإنسان . والملاحظ أن ما يختزنه الإنسان من الماضى وما يتوقعه من المستقبل ينصب عملهما فى الحاضر . ولذا لا يمكن أن نجد الحصان فيلسوفا مفكرا ، لأن هذا لا يوجد إلا عندما يكون هناك مقدرة على فصل الماضى عن الحاضر وهذا لا يمكن أن يتم بالنسبة للحيوان ولكنه موجود عند الإنسان . وامتدادا لما سبق نلاحظ أن هناك اختلافا فى الحواس ودورها بالنسبة للإنسان البدائى عنها للإنسان المتحضر ، فالإنسان البدائى " تؤدى الحواس عنده دور الحراس الذين يضطلعون بمهة التفكير المباشر، كما تؤدى فى الوقت نفسه دور الطلائع الأمامية التى تنهض بالعبء الأكبر من الفعل ، فلا يكون مثلها كمثل الحواس عندنا حيث نراها فى الغالب مجرد ممرات أو مسالك تتجمع خلالها المواد التى ستختزن ، من أجل الاستفادة منها فيما بعد لتحقيق إمكانية متأخرة بعيدة الأجل " (٢٧).

وهكذا نجد أن " ديوى " انطلاقا من فلسفته البراجماتية يؤكد دائما على النتائج العملية ولا يسلم بفكرة أيا كانت دون تمحيص ومعرفة جدواها . ولذا

نجده فى المجال الفنى يظل أمينا لمنهجه ، وينظر إلى الفن على أنه صورة من صور الخبرة البشرية . ويؤكد على أن ضيق الأفق هو الذى يدفعنا إلى الاعتقاد بأن ربط الفن بالخبرة يعنى التقليل والإنقاص من شأنه . والخبرة عندما تكون خبرة حقة بكل ما تحمله تلك الكلمة من معنى فإنها تصبح حيوية إلى أقصى درجة . وعلى ذلك لا يكون معناها تقوقع للمرء فى نطاق مشاعره الخاصة ، بل إن معناها يعنى اتصاله بالعالم اتصالا واعيا ومؤثرا . والخبرة فى ذروتها تعنى تداخل للذات مع عالم الأحداث تداخلا تاما . والخبرة لا تعنى الاستسلام للعشوائية ، بل هى الدليل على إمكانية وجود استقرار ولا يعنى هذا الثبات بل يعنى الارتقائية ولذا " تعد الخبرة بمثابة تحقيق يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع عالم الأشياء ومحاولته الظفر ببعض المكاسب فإنها تمثل الفن فى بذوره الأولى " (٢٨).

الفصل الثالث

لم النظرة المثالية للخبرة ؟

يسيطر على الإنسانية معتقد ، بأن هناك خبرة متعالية سامية ، وإذا حاول أحد منا أن يرد تلك الخبرة إلى جذورها ، فإن ذلك يعد تدنيسا للخبرة وتقليلا من قيمتها . ونجد أيضا الرفض من التعامل مع الإنتاج الفنى المتميز على أنه ذو صلة وثيقة بالحياة العادية ، التى تشاركنا فيها كائنات حية . وهنا أيضا إصرار على التعامل مع الحياة على أنها شهوة منحطة ، ويجب على الإنسان أن يسمو فوقها احتراما لإنسانيته . أدى هذا بالطبع إلى وجود ثنائية، سيطرت على كافة مناحى الحياة ، ما بين مثالى ، ومادى ، وروحى وجسدى ، وما إلى ذلك من الثنائيات التى تمتلأ بها حياتنا . وبشكل سريع نتتبع تلك الثنائيات ، التى تغلغلت فى حياتنا . فنجد الحياة منقسمة إلى عدة أقسام ، منفصلة بعضها عن بعض ، ثم يتم تصنيف الأقسام على أنها متعالية أو منحطة ، فى حين يتم التعامل معها من منظور القيمة على اعتبار أنها جسدية دنيئة أو روحية سامية ، مادية أو مثالية . وامتدادا للمواقف السابقة أدى هذا إلى تقسيم ضروب النشاط الذى نطلق عليه النشاط العملى فى مقابل الموقف العقلى ، وفصل الخيال عن مجال التنفيذ ، وفصل الموقف الغائى المعنوى عما هو عملى مما ترتب عليه " أن هؤلاء الكتاب الذين اهتموا بتشريح الخبرة ، وقع فى ظنهم أن تلك التقسيمات باطنه فى صميم تكوين الطبيعة البشرية نفسها "(٢٩).

ولكن لا تهبط علينا الخبرة فجأة وبدون مقدمات ولكنـــها أى الخـــبرة لا تعدو كونها نتيجة لتفاعل الإنسان مع البيئة التى يوجد فيها . وهذا التفاعل إذا تحقق أخذ طابع المشاركة . ومن المتفق عليه أن الأعضاء الحسية هـــى التى تساهم فى تحقيق مثل هذه المشاركة . ولذا يصبح أى نقـــد أو تسـفيه لقيمة الأعضاء الحسية ، سواء كان هذا النقد عمليا أو نظريا ، فإنـــه فـــى النهاية يعبر عن موقفنا من الخبرة التى تأخذ عندئذ صفة التبلد . ولذا نجـــد أن التعارض الذى نقيمه بين الروح والمادة أو العقل والجسد ، إنما سببه فى النهاية الخوف ، مما قد يحدث لنا أو نتعرض له فى الحياة . فقمنا بمثل هذه الضروب المتعددة من التعارض التى تعكس فى النهاية الارتداد والانسـحاب وعدم القدرة فى المشاركة على الوجه الأكمل . وعلى هذا نجد أن التســـليم بوجود استمرارية بين أعضاء الإنسان ، ودوافعه وحاجاته من جهة وبيـــن جذوره الحيوانية من جهة أخرى ، لا يعنى الهبوط بالمستوى الإنسانى إلـــى المستوى الحيوانى ، بل إن العكس الذى يحدث ، لأن التسليم بـــهذا يعنـــى وجود أساس تقوم عليه التجربة الإنسانية وتشكل فيـــه الخـــبرة الإنســـانية المتميزة التى تثير الإعجاب البناء العلوى [٣٠].

ونجد منذ البداية أن الفن موجود فى الحياة ولكننا لا نستطيع أن نطلـق عليه " فن " وذلك لانعدام القصدية . وهنا نجد أن دور الإنسان المتميز فـــى الطبيعة ، إنما هو الوعى بما تتضمنه الطبيعة من علاقات . ولذا نجـــد أن الإنسان يتعامل مع الطبيعة من منطلق استخدامها من أجـل خدمـــة حياتـــه الذاتية ، ويتم ذلك باتساق مع جهازه العضـــوى . ويعتـــبر الفـــن الدليـــل المحسوس على أن الإنسان فى مقدرته العمل بوعى ، وعندئذ يكـــون فـــى مقدرته تحقيق الاتحاد بين الحس والدافع والفعل . وتدخل الوعـــى يضفـــى

على هذا الاتحاد طابعا تنظيميا ، ويصبح لدينا فرصة الاختيار ، والقدرة على التقييم ، وعلى ذلك يساهم الوعى فى تنوع الفنون بشكل لانهائى " ولكن تدخل الوعى يؤدى فى الوقت نفسه إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية ، وهى بلا شك أعظم إنجاز عقلى فى تاريخ الإنسانية " (٣١).

إن الفن هو خير مثال على وجود اتحاد محقق ، أو من الممكن تحقيقه بين المادى والمثالى ، وان كان هناك من يعترض على هذا الموقف ، فعليه وحده تقع المسئولية فى إثبات أن هناك ثنائية ، لأن الطبيعة من وجهة نظر "ديوى" تؤكد على نفى تلك الثنائية ، وأنها من صنع الخيال الإنسانى لتجاوز المشاكل التى تعترضه ، وهذا فى الواقع لا يخرج عن كونه هروبا من مواجهة المشكلة . وفى الواقع نجد أن الطبيعة هى أم الإنسان والوطن الذى يحيا فى كنفه ، صحيح أنها قد تكون أحيانا أى الطبيعة أما قاسية أو وطنا مضطربا يخلو من الألفة والانسجام ، ولكن وجود الحضارة واستمرارها إنما يعد دليلا على أن طموحات الإنسان تلقى فى الطبيعة مساندة ودعما لها. ، وكما أن نمو الإنسان من مرحلة كونه جنينا حتى يصبح شخصا ناضجا ، إنما هو نتيجة لتفاعل جهازه العضوى مع البيئة ، كذلك الحضارة ليست نتيجة جهد تم بذله فى مكان منعزل بعيد ، بل هى لا تخرج عن كونها ثمرة لتفاعل دائم مع البيئة " وحسبنا أن ننظر إلى عمق الاستجابات التى تولدها لدينا الأعمال الفنية ، لكى نتحقق من وجود اتصال ، بينها وبين عمليات هذه الخبرة المستمرة . وعلى ذلك نجد أن الاتصال قائم بين الأعمال الفنية وما تولده لدينا من استجابات من جهة ، وبين عمليات الحياة نفسها حين تبلغ مرحلة التحقق الموفق الذى لم يكن فى الحسبان من جهة أخرى " (٣٢).

يستشهد " ديوى " الذى يؤكد على اندماج كل ما هـو جمـالى داخـل الطبيعة ، بالخبرة التى عبر عنها فنان متميز ألا وهو و.هـــــ.هدســون ، وهذا يعنى عدم اقتصار تلك الخبرة على فرد بعينه . يذهب "هدسون" إلـــى القول بأنه يشعر عندما تختفى من أمام بصره الأعشاب الخضراء ، ولم يعد فى مقدرته أن يسمع أصوات الطيور المغردة ، ومختلف الأصوات الريفية ، عندئذ لم يعد للحياة معنى ، وأستطيع أن أؤكد وأنا مطمئن تماما على أننـــى فقدت الحياة . ثم يذهب هذا الفنان ألا وهو " هدسون" إلى القول بأننى حيـن يتطرق إلى سمعى قول الناس ، انهم سأموا الحياة لانعـدام السـعادة التـى تجعلهم يتمسكون بها ، أو أنهم يتعاملون مع الحيـاة بطـابع يغلـب عليـه اللامبالاة نتيجة انعدام الهدف لديهم ، فالأرجح انهم لم يكونوا أحيـــاء بمـا تحمله تلك الكلمة من معنى ولم يشاهدوا هذا العالم على حقيقته ولا أى شـئ بما يحتويه العالم ولا حتى اصغر مساحة من العشب الأخضر . وامتدادا لما سبق ، نجد "هدسون" يؤكد على فكرته ولكنه فى تلك المرة يقوم باسـترجاع ذكريات مما تعرض له فى الطفولة ، فيقدم لنا ما يتضمنه الاستسلام الجمالى من بعد صوفى ، ويعرض لنا خبرة تقترب فى بعض جوانبها ممـــا يطلـق عليه المتدينون الاتحاد الكشفى أو الانجذاب الذى ينتاب المتصوفون . وفـى هذا يحدثنا "هدسون" عن التأثير الذى تركه فى نفسه منظر لأشجار السـنط، فيذهب إلى القول بأنه بدت له الأوراق الكثيفة فى الظلام الحالك تحت ضوء القمر ، وكأنه منظر غريب لما يوحى به من جلال المشيب ، حتى لقد خيـل له أن هذه الشجرة لديها حياة أعمق عما سواها وأنها أى الشجرة لديها شعور بوجودى يفوق أى شئ آخر ... وهذا الإحساس أشبه بما يشعر به الشخص

بوجود كائن فائق للطبيعة ، أو من يعتقد بأن هذا الكائن موجود أمامه ، وإن كان لا يراه ، ولكنه ينظر إليه وعلى علم بكل ما يدور فى داخله (٣٣).

وعند استشهاد "ديوى" بشخصية " و.هــ.هدسون" ذهب إلى ما يتضمنه الاستسلام الجمالى من بعد صوفى ، وأن تلك الخبرة تقترب مما يطلق عليـه المتدينون الاتحاد الكشفى أو الانجذاب لدى المتصوفيـــن . وحتـــى يكـــون الموضوع أقرب إلى الوضوح ، وجدنا لزاما علينا ، أن نستشهد بشـــخصية من هؤلاء الذين يقعون تحت تأثير الانجذاب ، وخير مثال على ذلك يقدمـــة "وليم جيمس " من خلال شخصية "ستيفن هـ بريدلى " " انى اختار الحالـــة الطريقة لرجل غير مثقف وهو ستيفن .هــ بريدلى Stephen.H.Bradley تجربته مسرودة فى كتيب أمريكى نادر . اعتقد بريدلى انه كان قد اهتـــدى تماما من قبل فى عمر الرابعة عشر . اعتقد رأيت المسيح ، بالإيمان فـــى شكل إنسانى لمدة حوالى ثانية واحدة فى الحجرة بأذرع ممـــدودة ظـــاهرة ليقول لى ، تعالى ، وفى اليوم التالى ابتهجت بارتجاف ، وبعد ذلك ســعادتى كانت عظيمة جدا لدرجة أننى قلت أننى أريد أن أموت ، وأن هذا العالم ليس له مكان فى ميولى ، كما أعرف وفى كل يوم يقترب منى بوقار يوم الإجازة الدينية . أنا غيور على الجنس البشرى ليشعر بما أشعر ، أنا أطلـــب لـــهم جميعا حب الله السامى . قبل ذلك كنت أنانيا ومستقيم النفس ، ولكنـــى الآن أحب الرفاهية للجنس البشرى كله ، وأستطيع بقلبى المليء بالإحســـاس أن أسامح ألد أعدائى وأحس كما لو كان يجب على أن أكون مســـتعدا لتحمـــل إهانات وسخرية أى شخص وأن أعانى من أى شئ مـــن أجلـــه إذا كنـــت أستطيع أن أكون وسيلة فى أيادى الله الخاصة بهداية أى روح " (٣٤).

لا يعنى هذا تأييد " ديوى " للتصوف ، بل انه يرفض الأديان بشـــكل عام . حيث يؤكد على أن إيمان الإنسان بقـــوة متعاليـــة مفارقـــه مرتبـط بالضعف الإنسانى ، وفشله فى السيطرة على الطبيعة . ولكن بعد أن حقـــق الإنسان سيطرته على الطبيعة وتم تسخيرها لخدمته وذلك بعد التقدم العلمـــى الذى حققه ، لم يعد هناك مبرر لاستمراره فى ذلك " لأن جعل الكون بأسره مثاليا وغيبيا هو اعتراف بالعجز عن السيطرة على مجريات الأشياء التـــى تهمنا بشكل خاص طالما قاس الجنس البشرى هذا العقم ، فإنه نقل طبيعيـــا عبء المسئولية التى لم يستطع تحملها على عاتق الذات المتعالية " [٣٥].

وفى هذا السياق يذهب "ديوى" إلى أنه قد " أظهر العلم الانثروبولوجى والسيكولوجى المصدر الإنسانى الذى نبعث منه الممارســات والاعتقـادات الدينية فهم يقولون أن كل ما هو دينى يجب أن ينتهى " [٣٦].

يبدأ "ديوى" من الواقع ولا يتجاوزه ، لما يتميز به من خصوبة وثـراء وتجدد ، ومن من خلال ذلك الواقـــع فقـط يســتطيع الإنســان أن يحـــدد ما يعترضه من مشكلات محاولا التغلب عليها مستخدما فى ذلـــك المنـــهج العلمى . ولذا يهاجم "ديوى" كل من يؤيد ما هو مفارق للطبيعـــة متجـاهلا الواقع ، لأن ذلك لا يؤدى بالإنسان إلى شئ سوى أنه تبديد لطاقاتـــه فيمـــا لا يعود عليه بالفائدة " ان الجانب الإبداعى لنيوتن فى نظريته عن الجاذبيـــة لم يكن متمثلا فى المواد الموجودة ، فالمواد مألوفة وكثيرا منها كان بمثابـــة حقائق معلومة . كالشمس والقمر والكواكب والثقل والمسافة والكتلة وتربيـــع الأعداد ، مثل هذه الأفكار لم تكن جديدة وترجع أصالته فى توظيـــف هـــذه المعارف المألوفة وذلك بإدخالها فى إطار غير معروف من قبل . يصــــدق هذا على كل اختراع علمى مذهل ، وكل اكتشاف متفرد وكل إنتاج فنى يثير

الإعجاب . والمغفلون وحدهم يقومون بالتوحيد بين الأصالة والإبداع وبين ما هو خارق للعادة ، أما الآخرون فيعلمون ان معيار الأصالة الإبداعية يكمن فى تسخير الأشياء المعتادة يوميا على هيئة صور لم تخطر لأحد على بال . فالتميز يكمن فى العملية ولا يكمن فى المواد المؤلفة منها " (٣٧).

ويستخدم الإنسان كلمة "رمز" ليعبر عما هو مجرد من فكر ، كما هو متبع فى الرياضيات ، وليعبر أيضا عن أشياء محسوسة كالعلم والصليب، وهما رمزان يتضمنان قيمة اجتماعية ، ويشيران إلى إيمان تاريخى وعقيدة لاهوتية . وهناك أشياء أخرى كثيرة كالبخور ورنين الأجراس والزجاج الملون والثياب المنمقة ، مقترنة فى العادة مما اتفقنا على اعتباره مقدسا. ولذا فإن نظرة الإنسان إلى الماضى ، تظهر له وجود علاقة وطيدة بين نشأة كثير من الفنون والطقوس الدينية البدائية . ولكن لا يعنى هذا أن هناك من فى وسعه أن يذهب إلى أن تلك الاحتفالات الدينية كانت وسيلة عملية لإسقاط الأمطار ، أو تحقيق النصر ، أو الإنجاب ، لأن من يؤمن بذلك لم يفهم حقيقة التجارب الإنسانية القديمة ، وعجزوا من فهم معانيها . صحيح إن الاحتفالات الدينية كان لها هدف سحرى ، ولكن مما لاشك فيه ، أنها لم تكن تمارس بشكل متصل ومستمر مع التسليم بفشلها فى الواقع العملى ، ومع ذلك فإن ممارستها كانت لها قيمتها فى أنها تكسب الإنسان الخبرة . مما لاشك فيه إن القلق الذى سيطر على الإنسان فى مختلف الوقائع التى لم يألفها كان له دور مهم فى وجود تلك الأساطير ، ولكن الشىء المؤكد هو أن ولع الإنسان بالقصة ، كان له دور مؤثر ، كما يحدث بيننا اليوم عند نشأة الأساطير الشعبية . وعلى ذلك لا يكفى أن نذهب إلى القول بأن الحس المباشر والانفعال ضرب من الإحساس يقوم بامتصاص كل ما هو ذهنى،

وإنما ينبغى القول بأن العنصر الحسى يقوم بإخضاع ما هو عقلى محض وهضمه . وهذا يعنى تأكيد "ديوى" على الفكرة التى طالما دافع عنها ، ولا يمل من تكرارها ألا وهى أن تلك الثنائية بين ما هو عقلى وحسى ، لا أساس لها ، وإنما هى من صنع الخيال الإنسانى . بينما يؤكد الواقع ان هناك ارتباطا بينهما ، وأن كلا منهما امتداد للآخر ، وأن ما هو عقلى ونتصور أنه منفصل وغير مرتبط بالواقع ، لا يخرج عن كونه ذا صلة وثيقة بما هو حسى ، وبمعنى آخر إن ما هو عقلى تتمثل جذوره فيما هو حسى. وبالقطع لا نستطيع أن نفصل شئ عن جذوره ، وإلا كان ضربا من التخطبط وعدم تحديد الهدف (٣٨).

وعند النظر فيما هو مفارق للطبيعة ، سنجد أنفسنا أمام ظاهره مرتبطة بالبعد السيكولوجى ، المسئول عن الإنتاج الفنى ، وفى الوقت نفسه لا تدخل فى باب النشاط الذى من خلاله يتم التفسير العلمى أو الفلسفى. وفى الحقيقة إن مثل هذه الظواهر – المفارقة للطبيعة – تزيد من حدة التوتر العاطفى، علاوة على أنها مرتبطة بهروب الإنسان من الروتين اليومى الذى يؤدى إلى الملل. ولذا نجد أن الإنسان يلجأ إلى ما هو مفارق للطبيعة ليس على أسس متين من خلاله يتم التوصل إلى تحقيق التقدم ويؤدى بالإنسان إلى تجاوز المشاكل التى تحاصره ولكنه لا يعدو أن يكون هروبا من الواقع ، عند عجزه فيلجأ إلى الهروب لأنه لا يمتلك القدرة على المواجهة. ولذا نجد أن سيطرة ما هو فائق للطبيعة على الإنسان لو أنها مسألة عقلية محضة أو تصطبغ بالصبغة العقلية لكان الأمر بسيط ، وكانت المسألة غير مقلقة . وسبب ذلك إن ما هو عقلى محدد ، ونستطيع ببساطة بلغة العقل ، أن نحدد قدر المستطاع نقاط الاتفاق والاختلاف ، وأيا كان الاختلاف العقلى فهو

اختلاف محدود وباستطاعتنا تداركه ، ولكن الأمر مختلف تماما ، وذلك فيما هو عــاطفى ، وتكمن الخطورة فى أن ذلك هو الذى يتم من خلاله إنتـــاج ما هو فنى ، ولما كان ما هو فائق للطبيعة مرتبط بما هو لاهوتـــى ، فقـــام بتسخير الفن فى خدمته – وكما أشرنا سابقا – فإن نشأة كثير مـــن للفنـــون مرتبط ارتباطا وثيقا بالطقوس الدينية البدائية. ولـــذا نجـــد أن التصـــورات اللاهوتية استطاعت أن تستحوذ على الكيان الإنسانى وتأسر فكـــره لأنـــها كانت مرتبطة باحتفالات مهيبة ، وملابس مطرزة ، وبخور ، وموســـيقى، وأضواء ، وارتبطت أيضا بقصص تؤدى إلى الإعجاب وتثير الدهشة. وهذا يعنى أن التصورات اللاهوتية لم توفق فى الاستحواذ على الإنسان إلا عندما أثارت إحساسه وخياله الحسى إثارة مباشرة. ولذا قامت معظم الأديان بربـط مقدساتها ، بأسمى روائع الفن كما نجد أوسع المعتقدات المسيطرة مرتبطـــة بالعظمة التى تسحر العين والأذن ، وتثير فى النفس الرهبة والدهشة ، ممـــا يجعل الإنسان فى مناخ تلفه الحيرة والأبهة والروعة. ويكفينا رؤية الثورات الفكرية التى أنجزها علماء الفلك والفيزياء فى عصرنا هذا ، حتى نتحقق من أنها تنسجم مع حاجتنا الجمالية من إشباع الخيال أكثر من انســـجامها مـــع الحجة غير العاطفية التى يتطلبها التفسير العقلى (٣٩).

وامتدادا لما سبق نجد أنه من الطبيعى أن يذهب "هنرى آدمـــز" إلـــى القول بأن اللاهوت الذى ساد فى العصور الوسطى فهو كيان أوجدته نفـــس الإرادة التى شيدت الكاتدرائيات. وفى الحقيقة إن العصر الوسيط بشكل عام، هو ذلك العصر الذى تعتبره المرآة الحقيقية للإيمان المسيحى فى المجتمـــع الغربى ، يعد دليلا واضحا على ما للحس من قوة وذلـــك لاســـتطاعته أن يمتص أسمى القيم الروحية. ولم يخرج دور التصوير والنحت والموســـيقى

والدراما عن كونها مجرد أداة لخدمة الدين وهى فى ذلك شأنها شأن العلـــم والمعرفة المدرسية وعلى ذلك نجد أن الفنون لم يكن لها وجود خارج نطاق الكنيسة ، كما كانت احتفالات الكنيسة لا تخرج عن كونها فنونا تمارس فــى ظل ظروف خاصة كانت تجعلها أكثر جاذبية وتأثيرا على الخيال. ولا يوجد ما يمكن أن يسيطر على الإنسان ويستحوذ على كيانه وذلك فى الفنون أكثر من اعتقاده بأن هذه الفنون لا تخرج عن كونها مجرد واسطة لتحقيق النعيـم الأزلى (٤٠).

وفى هذا الصدد يستشهد "ديوى بعبارة "لباتر" Pater يعضد فيها موقفه حيث يذهب إلى أن "انتشار المسيحية وسيطرتها على العالم الغربـــى فــى العصر الوسيط ، ويرجع ذلك إلى جمالها الاستاطيقى ، الأمر الذى شعر بــه كتاب الأناشيد اللاتينية حتى إنهم استخدموا كثيرا من الصور الحسيه ليعبروا عما هو أخلاقى" (٤١).

الفصل الرابع

الطابع الجمالى للخبرة

تأخذ الخبرة سمة الاستمرارية بشكل متصل لا يعرف التوقف ، نتيجة للتفاعل الموجود بين الكائن الحى وما يحيط به من ظروف ، فى نطاق الحياة التى يحيا فى كنفها. والخبرة تبدأ ناقصة ، وتضعها الأشياء دائما فى موضع الاختبار. وهذا لا يعنى أنها أصبحت خبرة فردية محددة الملامح، حيث إن هناك تنافرا بين ما نفكر فيه وبين ما نرغب فى تحقيقه ، ويعد هذا نتيجة طبيعية للعوائق الخارجية التى قد تقف فى سبيل تحقق الخبرة التى نرغب فى الحصول عليها. ولكن عندما يتيسر للعناصر المختبرة وتأخذ طريقها صوب التحقق ، فها هنا نستطيع القول بأننا قد حصلنا على خبرة "وتلك الخبرة إنما هى فى صميمها كل ، وتحمل فى ذاتها طابعها الفردى وكفايتها الذاتية. ولذلك فإننا نقول عنها أنها خبرة متمايزة قائمة بذاتها"(٤٢).

إن ما يلفت النظر – كما يذهب ديوى – أن الفلاسفة بصفة عامه بما فيهم أصحاب النزعة التجريبية ، عند تناولهم للتجربة يتناولونها بشكل عام ، مما يطمس فرديتها. ولكن الواقع يؤكد على أن هناك خبرات وليست خبرة واحدة ، وكل خبره لها طبيعتها الفردية ، وكما أن لها بدايتها لها نهايتها الخاصة بها. ويؤكد الواقع على أن الحياة لا تسير بشكل متواصل لا انفصال فيه ، لكنها أقرب ما تكون بمجموعة من الأقاصيص ، التى يتفرد كل منها بنقطة انطلاق خاصة ونهاية خاصة وحبكة روائية خاصة ، علاوة على طابعها الخاص الذى ينفرد به العمل من البداية إلى النهاية وعلى ذلك فإن

الخبرة يتم تحديدها طبقا للأحداث التى نطلق عليها بأنها تمثل خبرات حقيقية عند استرجاعها. وتلك الخبرات قد تمثل أحداثا مؤثرة كالخلاف الذى يحدث بيننا وبين إنسان كانت تربطنا به صداقه حميمة ، أو كارثة مروعة ، وننجح فى تحاشيها فى اللحظة الأخيرة ، وقد تمثل حدثا بسيطا أو بمعنى آخر تأثيرها بسيط نسبيا. وكل خبرة تظل فى الذاكرة منفصلة ومتميزة عن كل خبره جاءت قبلها ، وأيضا عن كل خبره قد تأتى بعدها. وكل جزء من أجزاء هذه الخبرات المتتابعة ينطلق بحرية عامة ، دون فواصل متجها نحو ما يأتى بعده. ورغم ذلك يظل للأجزاء استقلالها ، الذى لا يذوب فى الكل. هناك فرق بين النهر والبركة ، على اعتبار أن ما يميز النهر أنه مجرى متدفق سيال ، وهذا التدفق الذى يتميز به النهر هو الذى يعطى لأجزائه قيمة أبعد ، عما يوجد فى أجزاء البركة. وعند رجوعنا إلى التجربة ، لنتحقق من أن السيلان يعنى الانتقال من شئ إلى آخر. وبما أن كل جزء إنما يؤدى إلى الآخر ، وأن كل جزء يتضمن ما سبق ، يترتب على ذلك أن كل جزء يظل متميزا. ولذا يتحقق للكل المتدفق ضرب من التنوع ، الذى لا يخرج عن كونه تأكيدا لأشكاله المتعددة. وعندما تتوافر لدينا خبرة حقيقية عندئذ لا توجد فواصل ، أو وقفات انطلاقا من طبيعة التجربة التى تتميز بالاستمرارية والتداخل "فى الحقيقة إننا نشاهد فى العمل الفنى أن الأفعال والأحداث والملابسات المختلفة لابد من أن تمتزج وتنصهر جميعها لتكون وحدة واحدة ، ولكننا نلاحظ مع ذلك أنها لا تختفى أو تفقد طابعها الخاص حين تفعل ذلك" (٤٣) .

وهكذا نجد أن لكل خبرة وحدتها التى تميزها عما عداها من الخبرات، سواء كانت تلك الخبرة تتمثل فى خلاف يحدث بيننا وبين صديق ، أو قدرتنا

على تجاوز كارثة كانت تواجهنا. ونقوم باسترجاع أية خبرة فى أذهاننا بعد حدوثها ، فنجد أن هناك صفة تبدو غالبة بصورة تصطبغ بها الخبرة ككل. وفى استطاعة الفيلسوف أو العالم ، القيام باسترجاع ذكرى تأملاته الفكرية أو بعض أبحاثه ، بصفتها خبرات قد اكتسبها من قبل. وتلك الخبرات قد تحمل مضمونا عقليا ، ولكن الشيء المؤكد أنها كانت تتضمن أثناء حدوثها صفة انفعالية ، علاوة على أنها ذات صفة إرادية وغائية. ويرجع الفضل لمثل هذه الخبرات ، فى تمكين المفكر ومساعدته على معرفة الحقيقة وتمييز التفكير الصواب من التفكير الخاطئ. عند حديثنا عن خبرة التفكير ، فإننا نذهب إلى أننا نصل إلى نتيجة ، ومن خلال الصياغة النظرية نتعامل مع النتيجة بصورة تحجب تشابه النتيجة مع الخبرة ، وذلك عند وصولنا إلى مرحلة متكاملة متطورة. ولذا يقع فى ظننا أن هناك واقعتين منفصلتين، وعند معالجتنا لتلك الواقعتين يترتب عليهما واقعة ثالثه. ولكن الحقيقة أن المقدمتين فى أية خبرة ذهنية لا يكون لهما وجود إلا عندما تصبح النتيجة حقيقة واضحة. والخبرة هنا شأنها شأن خبرة نرى فيها عاصفة تتزايد عنفا، حتى تصل إلى ذروتها ، ثم لا تلبث أن تهدأ رويدا رويدا ، والخبرة فى الحالتين موجهة لبعض الموضوعات بحركة متواصلة. وشأن الفكر هنا كشأن المحيط عند حدوث العاصفة فإنه يأخذ صورة من الأمواج المتلاحقة، وبهذا تمتد الأفكار وتنتشر ، ثم لا تلبث أن تتقهقر نتيجة عائق يقابلها ، ثم لا تلبث أن تجد نفسها متجهة إلى الأمام بفضل مساعدة موجة أخرى ، وعند وصولنا إلى نتيجة تعتبر تلك النتيجة ثمرة لحركة تجميع ، وهذا يعنى حركة وفقت أخيرا فى الوصول إلى كمالها. وعلى ذلك فإن النتيجة لا يمكن أن تكون شيئا منفصلا ولكنها فى الحقيقة تأتى كنهاية متممه للحركة (٤٤) .

وامتدادا لما سبق نجد أن لكل خبرة ذهنية ، طابعا جماليا ، ولا يوجد اختلاف بين خبرة التفكير وبين الخبرات التى نتفق على أنها جمالية إلا من خلال العناصر التى تستخدم فى تشكيل كل منهما. فنجد أن المواد التى نستخدمها فى الفنون الجميلة لا تخرج عن كونها كيفيات ، بينما مواد الخبرة التى تؤدى إلى نتيجة عقليه لا تخرج عن كونها رموزا أو علامات ، ولا تتميز بكيفية ذاتية ، ولكن فى الوقت نفسه تحل محل أشياء من الممكن اختبارها كيفيا فى خبرة أخرى تتميز الخبرة الجمالية تميزا قاطعا عن الخبرة العقلية ، مادام من الضرورى لكل خبرة عقلية أن تحمل طابعا جماليا. حتى تكون هى نفسها تامة كاملة [٤٥] .

وما ذكرناه عن كل نشاط ذهنى ينطبق أيضا على كل فعل يأخذ طابعا عمليا. وقد يكون للإنسان دور مهم وفعال فى المجال الذى يعمل فيه ، وعلى الرغم من ذلك ليس لديه خبره شعورية. وفى هذه الحالة يكون نشاط الإنسان آليا ، ولذا يفتقر إلى معايشة العمل أو التفاعل مع العمل الذى يقوم به ، مما يؤدى إلى وجود فجوة بينه وبين النشاط الذى يقوم به. ثم يوجد أيضا أناس مترددون غير قادرون على اتخاذ موقف محدد فيما يقومون به من أفعال ، وهم دائما فى حيرة وعدم قدرة على اتخاذ موقف محدد ، يساهم فى تحديد ملامح النشاط الذى يؤدونه. وبين هذين الموقفين المتناقضين ،ألا وهما الموقف العشوائى الذى لا هدف له ، والموقف الآلى التلقائى الذى يفتقد الوعى فيما يقوم به من نشاط ، نجد وسيلة للعمل يتم فيها إنجاز الأعمال بشكل يساهم بنموه واستمراره ، نحو هدف محسوس لتحقيق العمل الملقى على عاتقه. أى أنه يؤدى النشاط بشكل واعى وبهدف محدد ، ويتخلص تماما من الصفتين الزميمتين ألا وهما التردد والآلية ، ليتحول إلى

إنسان على وعى بما يقوم به. الخبرة فى هذه الحالة تأخذ طابعا جماليا "إن أى نشاط عملى ، شرط أن يتحقق له التكامل ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو الاكتمال ، أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية" (٤٦) .

وتمشيا مع ما سبق نجد أن – ديوى – يذهب إلى أننا لو تخيلنا حجرا يسقط من فوق جبل متدحرجا ، فإنه فى هذه الحالة يكتسب نوعا من الخبرة. ولا يفوتنا هنا أن نلفت النظر إلى أن النشاط الذى يتم هو نشاطا عمليا ، وذلك لأن الحجر يتحرك من نقطة معينه ليستمر فى حركته ، على قدر ما تتيسر له الظروف متجها نحو مكان ما يتمكن من خلالها أن يصل إلى حالة من السكون والهدوء ، وذلك يعنى أنه يتحرك فى اتجاه غاية أو هدف محدد. وعلى سبيل التخيل ، لو افترضنا أن هذا الحجر يتطلع بشغف فى اتجاه الغاية النهائية ، وأن لديه اهتماما بكل الأشياء التى يقابلها فى طريقه ، على اعتبار أنها عوامل تزيد من سرعته أو تقلل من حركته أو قد تعوقها ، بالنظر إلى غايته التى يهدف إليها. وأن وصول الحجر فى النهاية إلى حالة السكون مرتبط بكل ما تقدم ، باعتبارها ثمة ما يمكن أن تحققها أية حركة مستمرة. إذا تخيلنا كل هذا ، فإننا عندئذ نستطيع أن نذهب إلى أن الحجر لديه ضربا من الخبرة ، وأن تلك الخبرة تصطبغ بصبغة جمالية (٤٧) .

وإذا انتقلنا من هذا الموقف التخيلى إلى خبرتنا الواقعية ، سنجد أن الجزء الأكبر من خبرتنا قريب الشبه لما يحدث بالفعل للصخرة. وفى الواقع نادرا ما نهتم فى خبرتنا بالتعامل مع الحدث الواحد ، على أنه وثيق الصلة بما أتى من قبله وما جاء من بعده ، علاوة على أننا لا نكاد نهتم بعمليتى الانتقاء والاختيار الواعيتين ، واللتين نعتمد عليهما فى تنظيم خبرتنا النامية. على اعتبار أن الأشياء تجرى فى الواقع ، ولكننا لا نستعين بها فى خبرتنا

بطريقة واضحة محددة ، وفى الوقت نفسه لا يتم استبعادها من خبرتنا بصورة حاسمة ، وإنما نسلم بالانسياق مع التيار ، دون وجود هدف محدد نسعى لتحقيقه ، ولا يخرج دورنا فى هذه الحالة عن اللامبالاة وعدم الجدية فى تحقيق غاية محددة واضحة الملامح. ونصل إلى مثل هذه الحالة من الاستسلام بسبب الضغط الخارجى ، وبدلا من أن يصطبغ سلوكنا بصبغة المقاومة والإصرار على تحقيق ما نرمى إليه ، يتم الهروب والاستسلام. ولكن فى كل هذه المواقف. توجد بدايات ونهايات ولعدم وجود رغبة حقيقية فى العمل ، لا يتم إنجاز شئ. ولذا يأتى الشىء الواحد فيحل محل شئ آخر ولكن دون أن يستوعبه أو يساعد على استمراره "لأننا هنا بازاء خبرة ، ولكنها من التراخى والتقطع وعدم الاطراد مما يعطينا الحق فى أن نقول أنها ليست بخبرة متفردة. ولسنا فى حاجة إلى القول بأن هذه الخبرات عديمة الصبغة الجمالية" (٤٨) .

وفى الحقيقة إن "اللاجمالى" يقع بين قطبين ، القطب الأول يتمثل فى التتابع المتراخى الذى لا يوجد له بداية محددة ، كما لا ينتهى أيضا عند نهاية محددة ، ثم نجد فى القطب الثانى توقف وتراجع لعدم وجود استمرارية بين الأجزاء بعضها البعض ، ولكن توجد علاقة رتيبة آلية. ونتيجة تواجد هذين النوعين من الخبرة بكثرة فى حياتنا اليومية ، سيطر على الناس لا شعوريا اعتقاد باعتبارها مقياس كل خبرة. وتمشيا مع ما سبق ، نجد أن الخبرة الجمالية بمجرد أن توجد نقوم مباشرة بوضع تمييز قاطع بينها – أى بين الخبرة الجمالية – وبين تلك الصورة التى سبق أن كوناها عن الخبرة ومن هذا المفهوم ، يتم التعامل مع الظاهرة الجمالية بشكل لا يتسق مع طبيعتها الواقعية ، وذلك بعزلها فى مكان قصى مستقل. ومثل هذه النظرة

هى التى أدت إلى جعل الظاهرة الجمالية غير مرتبطة بالحياة اليومية والواقع العملى للإنسان ،والتعامل معها على أنها ظاهرة سامية متجاوزة لكل ما يرتبط بالحياة العادية للإنسان. ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتم التعامل مع من يتعامل مع الظاهرة الجمالية فى سياقها الطبيعى الذى يرتبط بالنتائج العملية ، على أن هذا الموقف يعد تدنيسا لسموها ، وتقليلا من قيمتها ، بل وتحقيرا من شأنها (٤٩) .

وهكذا نجد أن هناك أنماطا عامه تشترك فيها الخبرات المتعددة ، أيا كان انعدام التشابه بين بعضها البعض. وفى الحقيقة توجد شروط أساسية يجب توافرها حتى يتسنى للخبرة أن تظهر فى عالم الوجود. وهناك واقعة أساسية تحدد النمط المشترك الذى يجمع بين الخبرات ، يتمثل فى أن كل خبره لا تخرج عن كونها ثمره لتفاعل بين الكائن الحى من جهة ، وبين بعض مظاهر العالم الذى يوجد فيه من جهة أخرى. ولنستشهد بذلك من خلال مثال بسيط ، نفترض أن إنسانا ما يريد أن يؤدى عملا وليكن رغبته فى رفع حجر. هذا الإنسان عليه حينئذ أن يفحص الحجر ، وذلك بالتعرف على ثقله ، وعلى نوعية ملمسه وما إلى ذلك. مثل هذه الصفات التى يتعرف عليها هى التى يتحدد بناء عليها ما يقوم بفعله ، فقد يكون الحجر ثقيلا أكثر مما ينبغى ، أو قد يكون مدببا ويأخذ شكل الزاوية الحادة ، وقد لا يكون صلبا بالقدر المطلوب. تلك العملية لابد أن تستمر حتى ينتج عنها تكيف متبادل بين الذات والموضوع ، عندئذ نذهب إلى أن هذه الخبرة قد وصلت إلى نهايتها. وما ينطبق على هذا المثال ينطبق على كل خبرة. فقد يكون الإنسان الذى يعمل مفكرا يدرس فى مكتبه ، وقد يكون البيئة التى يتفاعل معها بطبيعة عمله عبارة عن أفكار ، والتفاعل الذى يتم بين الاثنين يترتب

عليه الخبرة التي يصل إليها ، والنهاية التي تكمل تلك الخبرة هي التي تؤدى إلى الانسجام [٥٠] .

هذا التفاعل الذى يتم بين الإنسان والبيئة ، هو الذى يترتب عليه تكوين الذكاء ، ولما كان ما يحكم الفنان عند قيامه بعمله هو مدى معرفته للعلاقـــة القائمة بين ما قد حققه وما عليه أن يحققه فيما بعد ، عندئذ نجد أنه من غير المعقول أن نذهب إلى أن الفنان يفتقد المقدرة على التفكير عند إنتاجه العمل الفنى ، وإن الذى يمتلك تلك المقدرة ألا وهى التفكير الباحث العلمـــى. فـــى الواقع تلك الفكرة غريبة على اعتبار أن للفكر لمحته الجمالية ، وتلك اللمحة لا تظل فيها الأفكار مجرد أفكار ، بل يتحول إلى معان مندمجة فى صميـــم الموضوعات. وأيضا نجد أن الفنان تعترضه المشكلات ، ولذا نجده يفكـــر عندما يزاول عمله الفنى. واتساقا مع هذا الموقف يؤكد "ديـــوى" علـــى أن الفنان من سماته الجوهرية أن يكون "مجربا" بل إنه "ملزم بأن يكون مجربا، حتى يتسنى له أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردى عميق ، مستخدما فـــى ذلك وسائط ومواد هى فى صميمها ملك للعالم العام المشـــترك. ولا ســـبيل للوصول إلى حل لهذه المشكلة مرة واحدة والى الأبـــد. لكـــن لابـــد مـــن مواجهتها وتقديم حل فى كل عمل جديد يقوم به. وإن كان الأمر على غـــير ذلك لكان على الفنان أن يكرر نفسه بشكل مستمر ، ولترتب على ذلك أنـــه يصبح فى عداد الأموات" [٥١] .

يقوم الفنان بعملية الإنتاج ، حيث لا يمكن تصور إنســـان أيـــا كـــان المجال الذى يعمل فيه ، وهو فاقد لما يميز الإنسان ألا وهى القـــدرة علـــى التفكير ، وتسخيره أى التفكير لخدمة عمله أيا كان نوعية العمل الذى يؤديه. وهنا علينا أن نطرح سؤالا متى يلجأ الإنسان إلى التفكير ؟ "عندما تواجهـــه

مشكله ، ويرغب فى الوصول إلى حلها ،وعدم وجود مشكله يعنى انعـــدام التفكير من حياته" (٥٢) .

فالمصور – على سبيل المثال – فى حاجة مستمرة إلى ضـــرورة أن يكون واعيا بتأثير كل لمسة من ريشته ، وإلا فإنه لن يكون واعيا بما يؤديه من عمل. علاوة على أن المصور عليه أن يكون واعيا بكل علاقة جزئيــه وصلتها بالكل فيما يقوم به من إنتاج. وفى الحقيقة أن الوعى بأمثــال هــذه العلاقات إنما يعنى التفكير بعينه ، بل إنه يمثل أعمق أنواع التفكير. وممـــا لاشك فيه أن هناك اختلافا بين لوحات المصورين ، وأن هذا الاختـــلاف لا يرجع إلى كونه اختلافا فى قدرة الحساسية على التعامل مع الألوان ، بل إنه فى الأساس يرجع إلى فروق فى مدى المقدرة على التفكير بدقة ،ولا يقـــف الأمر عند هذا الحد بل المقدرة أيضا على مواصلة التفكير "وعلى ذلك فـــإن الفنان شأنه شأن الباحث العلمى ، من حيث إنه يدع موضوع إدراكـــه بمـــا يجئ معه من مشكلات هو الذى يحدد النتيجة ، بدلا مـــن أن يصـــر علـــى ضرورة تطابق الموضوع مع نتيجة محددة سلفا" (٥٣) .

وفى الحقيقة إننا لو نظرنا إلى اللوحات من حيث كيفيتـــها الأساســـية سنجد أن الاختلاف لا يخرج عن كونه اختلافا فى الذكاء ، الـــذى يتوقـــف عليه المقدرة على إدراك العلاقات ، وفى الوقت نفسه نجـــد أن الذكـــاء لا ينفصل عن الحساسية المباشرة ، وفى هذا يتسق "ديوى" مع فسلفته بشـــكل عام تلك الفلسفة التى ترفض وجود الثنائية المتمثلة فى ثنائية الحس والعقـــل "وتمشيا مع ذلك لا نستطيع إقامة تفرقه ، اللهم الا فى الذهن فقـــط ، بيـــن الصورة والمادة. والعمل نفسه إنما هو المادة وقد شكلت على صورة مـــادة

جمالية. ولكن الناقد أو الباحث النظرى ، بوصفه دارسا يتأمل الإنتاج الفنى، يستطيع إن لم نقل بأنه ملزم أن يقيم تفرقة بينهما" [٥٤] .

وكل من يذهب إلى عدم وجود دور للذكاء فى إنتاج الأعمال الفنية إنما ينطلق من موقف خاطئ ، يقوم على أساس التوحيد بين التفكير وبين استخدام نوعية خاصة من المواد يتمثل ذلك فى الألفاظ والكلمات. بينما التفكير من خلال العلاقات القائمة بين الكيفيات يعد تفكيرا مؤثرا وفعالا، والتفكير فى هذه الحالة أكثر صعوبة من التفكير بلغة الرموز سواء كانت لفظية أو رياضية "حقا إنه من السهل التعامل بالكلمات والتصرف فيها بطرق ميكانيكية ، قد يتطلب إنتاج العمل الفنى الأصيل من الذكاء أكثر مما نتفق فى العادة على أنهم أهل فكر ، أعنى أكثر مما نلقاه عند أولئك الذين يتباهون بأنهم مفكرون"[٥٥] .

ولذا نتفق مع ما يذهب إليه د/ زكريا إبراهيم من " أننا – بطبيعة الحال – لا ننكر دور المخيلة ، والعاطفة ، والحرارة الوجدانية ، فى كل نشاط فنى ، ولكننا نميل إلى الظن بأنه ليس يكفى أن يكون الفنان مرهف الحس ، مشبوب العاطفة حتى تجئ أعماله الفنية عامرة بالشخصية والأصالة والجدة. فالفن ليس مجرد عاطفة أو انفعال أو خيال ، بل هو أيضا نشاط ذهنى وصنعة عملية ، ومهارة تكنيكية" [٥٦] .

الخـــاتمة

لقد جرت العادة على اعتبار الفن منفصلا عن البيئة التى يوجد فيـــها. وتم التعامل مع الفن على أنه ذو طبيعة خاصة ، ومكانه متميزة ترقى بـــه إلى منزلة رفيعة ، ولا يرتبط بالواقع الذى نحياه ، لأنه واقع منحط ودنـــئ، فكيف نجرؤ على النظر إلى هذا الواقع على أنه ذو صلة وثيقة بالفن. هـــذا الموقف العدائى من ربط الفن الجميل بالحياة الطبيعية لا يخرج عن كونـــه موقفا قاصرا عن فهم طبيعة العلاقة بين الفن والبيئة.

والواقع إن حياتنا العادية مليئة بالتغير والإعاقة ، والعجز والـــترهل ، مما يجعلها حملا ثقيلا. أدى هذا إلى وجود تلك الفكرة التى تذهب بوجـــود تعارض بين الحياة العادية من جهة ، وبين الإبداع الفنى وتذوقه من جهـــة أخرى. وهذا الموقف غير المستقر الذى يسيطر على حياتنا الفكرية ، وتلـــك الثنائية التى ضربت بجذورها فى أعماق مواقفنا الفكرية ، لهو نتاج طبيعـــي لتلك الهوة التى أوجدناها بين ما هو مادى ومثالي. ولاوجـــود لمثـــل هـــذه الثنائية فى الواقع ، ولكنها من صنع خيالنا ، حتى نتفادى ربـــط المشـــكلة بجذورها ، فى البيئة التى نشأت فيها. وهذا الفصل بين الفن وبين البيئة التى نشأ فيها – له جذوره التاريخية – وهناك صلة قوية بين الفن وبين نشـــاط الإنسان فى صميم بيئته .

لا نستطيع أن نقصر التفكير على الباحث العلمى فقط ، ونذهب إلـــى القول بأن الفنان ليس فى حاجة إلى التفكير. صحيح هناك اختلاف بين الفنان والباحث العلمى نتيجة اختلاف المنطلقات وطبيعة الموضوعات التى يتناولها كلاهما ، ولكن لا يعنى هذا أن هذا الاختلاف نوعي. قد تكون درجة التفكير

أكثر وضوحا لدى الباحث العلمى ، ولكن لا يعنى هذا عدم وجودهـا لـدى الفنان ، كل ما هنالك أن التفكير لدى الفنان قد يكون بدرجة أقل وضوحا .

طالما نشترك معا فى الإنسانية لا نستطيع أن نذهب بأن هناك اتجاهـا معينا يعطل العقل ويحتكم فقط إلى الحس أو العكس ، كـل مـا هنـالك أن صوت العقل يكون بدرجة أقل فى تخصصات بعينها ، وأن صوت الحـس يكون بدرجة اكثر فى تخصصات أخرى. ولكن لا يعنى هذا وجود فواصـل بمعنى أننا إذا نظرنا إلى الإنسان لا نستطيع أن نقول أن العقل يعطل لحساب الحس أو العكس ، ولكن الإنسان ككل بحسه وعقله يعمل معا. ولذا نجـد أن الباحث العلمى لديه لحظاته الجمالية ، والفنان يواجه المشاكل مما يؤدى إلى الاعتماد على التفكير عند إنتاج العمل الفنى .

أولا : هوامش البحث

(١) إ.م.بوشنسكي – الفلسفة المعاصرة فى أوربا – ترجمة د/ عزت قرنــى – عالم المعرفة – الكويت " العدد ١٦٥ " – ١٩٩٢ . ص ١٩٩

(٢) د/ أميرة حلمى مطر – مقدمة فى عــالم الجمــال وفلسفة الفــن – دار المعارف – الطبعة الأولى – ١٩٨٩ – ص ٥٤

(3) Dewey. J. Arts as Experience, London; George Allen & unwin LTD, 1934, P. 46.

أنظر الترجمة العربية: جون ديوى – الفن خــبرة – ترجمــة د/ زكريــا إبراهيم – مراجعة وتقديم د/ زكى نجيب محمود – دار النهضة العربية – مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشـــر – القــاهرة – نيويــورك – ١٩٦٣ ص٨٢.

(4) Ibid,P.3.

انظر الترجمة العربية ص١٠

(5) Ibid, P.6.

الترجمة العربية ص ١٥ .

(6) Ibid, P.7.

الترجمة العربية ص ١٧ .

(7) Frankel, Charles, " J, Dewey's social philosophy" in : New studies in the philosophy of J. D ewey ed by : Steven M. Cahen, P.7.

(8) Grana, Caser, J.Dewey's social art and the sociology of art, J.A.A.C.Vol . XX, N.4. 1962, P.405.

(٩) نقلا عن د. زكريا إبراهيم – الفنان والإنسان – مكتبة غريب – ١٩٧٣ – ص ١١٧ .

(10) Dewey. J. " Experience, Nature and art " Dewey, J; on ed. Bu Reginald D.Archamblt. N.Y. The unive Chicago press, 1974 , P, 392 .

(11) Dewey. J. Arts as Experience, P. 8.

جون ديوى – الفن خبرة – ص ١٨ .

(12) Ibid, P. 9

الترجمة العربية ص٢٠

(13) Ibid, P. 9

الترجمة العربية ص٢٠

(14) Ibid, P. 11

الترجمة العربية ص٢٢،٢٣

(١٥) د/ محمد على ابو ريان – فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة – دار المعارف الجامعية – الطبعة الرابعة – الإسكندرية – ١٩٨٥ – ص١٨٥

(١٦) د/ زكريا إبراهيم – الفنان والإنسان ص ١١٣ .

(17) Dewey.J. Arts as Experience, P.12

جون ديوى – الفن خبرة ص ٢٤ .

(18) Ibid, P. 13

الترجمة العربية ص٢٥

(19) Ibid, PP. 13,14

الترجمة العربية ص٢٦،٢٧

(20) Ibid, PP. 14,15

الترجمة العربية ص٢٧،٢٨

(21) Perry, R,B- Realms of Value- harved university press- 1954, P. 490.

(22) Dewey.J. Arts as Experience. P, 17

جون ديوى – الفن خبرة – ص ٣٢

(23) James, W, the will to believe – longmans – Green and Co, 1927, PP, 161 , 162

(24) James, W, Pragmatism, longmans, Green Co, 1949, P,156

(25) Dewey.J. Arts as Experience, P, 17

جون ديوى – الفن خبرة – ص ٣٣ .

(26) Ibid, P. 18

الترجمة العربية ص٣٤

(27) Ibid, P. 19

الترجمة العربية ص٣٥

(28) Ibid, P. 19

الترجمة العربية ص٣٦

(29) Ibid, P. 21

الترجمة العربية ص٣٨

(30) Ibid, P. 22

الترجمة العربي ص٤١

(31) Ibid, P. 25

الترجمة العربية ص٤٦

(32) Ibid, P. 28

الترجمة العربية ص٥٠

(33) Ibid, P. 28

الترجمة العربية ص٥٠،٥١

(34) James, W, The varieties of religion Experience, Longmans, Green and Co., 1904, PP.189, 190.

(35) Dewey.J. The influence of Darwin on philosophy- New York, Petter smith- 1951, P. 17 .

(36) Dewey.J. Common faith, New Haven – Yale university, Press, 1934,P,2.

(37) Dwey.J. Democracy and Education, New York, The Macmillan company, 1921, P, 187.

(38) Dewey.J. Arts as Experience, PP,29, 30

الترجمة العربية ص ٥٢–٥٤

(39) Ibid, P. 30

الترجمة العربية ص٥٤،٥٥

(40) Ibid, PP. 30,31

الترجمة العربية ص٥٥

(41) Ibid, P. 31

الترجمة العربية ص٥٥

(42) Ibid, P. 35

الترجمة العربية ص٦٤

(43) Ibid, P. 36

الترجمة العربية ص٦٦

(44) Ibid, PP. 37,38

الترجمة العربية ص٦٦-٦٨

(45) Ibid, P. 38

الترجمة العربية ص٦٩

(46) Ibid, P. 39

الترجمة العربية ص٧٠

(47) Ibid, P. 39

الترجمة العربية ص٧٠،٧١

(48) Ibid, P. 40

الترجمة العربية ص٧٢

(49) Ibid, P. 40

الترجمة العربية ص٧٢

(50) Ibid, PP. 43,44

الترجمة العربية ص٧٨

(51) Ibid, P. 44

الترجمة العربية ص٢٤٢

(52) Dewey.J. How we think Boston: D.C Heath Co, 1910 , P, 133.

(53) Dewey. J. Arts as Experience PP, 138 , 139.

الترجمة العربية ص ٢٣٣

(54) Ibid, P. 109

الترجمة العربية ص١٨٤،١٨٥

(55) Ibid, P. 46

الترجمة العربية ص٨١،٨٢

(٥٦) د / زكريا إبراهيم ـــ الفنان والإنسان ص٨٣ ، ٨٤

ثانيا : المراجع والمصادر

أ- المراجع والمصادر العربية :

١-د. أميرة حلمى مطر - مقدمة فى علم الجمـــال وفلســفة الفــن - دار المعارف - الطبعة الأولى - ١٩٨٩.

٢-إ.م. بوشنسكى - الفلسفة المعاصرة فى أوربا - ترجمة د/ عزت قرنى - عالم المعرفة - الكويت العدد "١٦٥" - ١٩٩٢.

٣-جون ديوى - الفن خبرة - ترجمة د/ زكريا إبراهيم - مراجعة وتقديـم د/ زكى نجيب محمود - دار النهضة العربيـــة - مؤسســـة فرانكليــن للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٦٣.

٤-د/ زكريا إبراهيم - الفنان والإنسان - مكتبة غريب - ١٩٧٣.

٥-د/ محمد على أبو ريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلـــة - دار المعارف الجامعية - الطبعة الرابعة - الإسكندرية - ١٩٨٥.

ب- المراجع والمصادر غير العربية :

1- Dewey, J, Arts as Experience, London, George Allen & unwin LTO, 1934.

2- Dewey, J, " Experience, Nautre and art " Dewey, J, on ed. Bu Reginald D. Archamblt, N.Y. The unive chicago press, 1974.

3- Dewey, J, The influence of Darwin on philosophy New York, Petter swith, 1951.

4- Dewey, J, common faith, New Haven – Yale university, press, 1934.

5- Dewey, J, Democracy and Education, New York, The Macmillan company, 1921.

6- Dewey, J, How we think, Boston, D.C Heath co, 1910.

7- Frankel, Charles, " J, Dewey's social philosophy " in : New studies in the philosophy of J. Dewey ed. By : Steven M. cahen .

8- Grana, caser, J. Dewey's social and the sociology of art, J. A. A. C. vol. XX, N.4. 1962.

9- James, W, The will to Believe – Longmans, Green and co, 1927.

10- James, W, pragmatism. Longmans, Green and co, 1949.

11- James, W, the varieties of religion Experience, Longmans, Green and co. 1904.

12- Perry, R, B, Realms of value – harved university, press, 1954.

رقم الإيداع ٩٨/١٣٥٥٧
الترقيم الدولى X-7050-19-977

